

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

Johann Sebastian Bach's Werke.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft
in Leipzig.

Bind und Druck von Breitkopf & Härtel.

VERZEICHNISS DER MITGLIEDER

DER

BACH-GESELLSCHAFT.

DIRECTORIUM.

Franz von Holstein, Vorsitzender.
 J. Klengel, Schriftführer.
 Breitkopf & Härtel, Cassirer.
 C. F. Becker.
 E. F. Richter.

AUSSCHUSS.

Heinr. Bellermann, Professor in Berlin. Dr. Fr. Chrysander in Bergedorf. Dr. Robert Franz, Musikdirector in Halle. Niels W. Gade, Prof. u. Musikdirector in Copenhagen. E. Grell, Prof. u. königl. Musikdirector in Berlin. Dr. F. Hiller, städtischer Kapellmeister in Cöln. J. Joachim, Professor in Berlin. Dr. Ed. Krüger in Göttingen. Fr. Lachner, königl. General-Musikdirector in München. Dr. Franz Liszt in Pest.	Jul. Jos. Maier, Prof. und Custos der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek in München. Gust. Nottebohm, Tonkünstler in Wien. Dr. R. Papperitz, Lehrer am Conservatorium d. Musik in Leipzig. C. Riedel, Prof. und Musikdirector in Leipzig. Dr. J. Rietz, General-Musikdirector in Dresden. Dr. Wilh. Rust, königl. Musikdirector in Berlin. C. H. Schede, Geh. Ober-Regierungs-Rath in Berlin. Dr. Ph. Spitta, Prof. in Berlin. Freiherr von Tucher, q. Ober-Appellrath in München.
--	---

	Expl.
SEINE MAJESTÄT DER DEUTSCHE KAISER, KÖNIG VON PREUSSEN	20
SEINE MAJESTÄT DER KAISER VON ÖSTERREICH	10
SEINE MAJESTÄT DER KÖNIG VON SACHSEN	4
IHRE MAJESTÄT DIE KÖNIGIN VON SACHSEN	1
IHRE MAJESTÄT DIE KÖNIGIN VON ENGLAND	1
SEINE MAJESTÄT KÖNIG GEORG VON HANNOVER	10
SEINE KÖNIGLICHE HOHEIT DER GROSSHERZOG VON SACHSEN-WEIMAR-EISENACH	2
IHRE KÖNIGLICHE HOHEIT DIE FRAU GROSSHERZOGIN VON SACHSEN-WEIMAR-EISENACH	4
SEINE KÖNIGLICHE HOHEIT DER GROSSHERZOG VON MECKLENBURG-SCHWERIN	3
SEINE HOHEIT DER REGIERENDE HERZOG VON SACHSEN-KOBURG-GOTHA	3
SEINE HOHEIT DER REGIERENDE HERZOG VON SACHSEN-MEININGEN	1
SEINE KÖN. HOHEIT DER PRINZ-GEMAHL ALBERT VON ENGLAND, PRINZ VON SACHSEN-KOBURG-GOTHA †	1
IHRE KÖNIGLICHE HOHEIT DIE PRINZESSIN AMALIE VON SACHSEN †	1
IHRE KAISERLICHE UND KÖNIGLICHE HOHEIT DIE FRAU PRINZESSIN VICTORIA, KRONPRINZESSIN DES DEUTSCHEN REICHES UND VON PREUSSEN	1
IHRE KÖNIGLICHE HOHEIT DIE FRAU LANDGRÄFIN FRIEDRICH VON HESSEN, GEBORENE PRINZESSIN ANNA VON PREUSSEN	1

SEINE KÖNIGLICHE HOHEIT DER PRINZ ALBRECHT VON PREUSSEN	1	Expl.
SEINE KÖNIGLICHE HOHEIT DER HERZOG MAXIMILIAN IN BAYERN	1	
SEINE HOHEIT DER HERZOG BERNHARD VON SACHSEN-MEININGEN	1	
SEINE DURCHLAUCHT HEINRICH IV PRINZ REUSS-KÖSTRITZ	1	
SEINE DURCHLAUCHT DER FÜRST KARL EGON ZU FÜRSTENBERG	1	

Das Königlich Preussische Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten 20

DEUTSCHES REICH & OESTERREICH.

<i>Aachen.</i>	Expl.	Herr Grell, E., Prof. und königl. Musikdirector	1
Herr Breunung, Ferd., Musikdirector	1	Herr Hirschberg, Ludwig	1
Herr Brüggemann, Hofrath	1	Herr Joachim, J., Professor	1
Herr Hasenclever, Georg, Landrath	1	Herr Liepmannssohn, Leo, Buchhandlung	1
		Herr Lührss, C., Tonkünstler	1
<i>Altbrunn bei Brunn.</i>		Herr Marquard	1
Herr Križkowsky, P., Augustiner Stifts-Priester und		Frau Gräfin von Pourtales	1
Regens-Chori zu St. Thomas	1	Herr Radecke, R., königl. Musikdirector	1
		Herr Reissmann, A., Tonkünstler	1
<i>Altdorf bei Nürnberg.</i>		Herr Rudorff, E., Professor	1
Das königl. bayer. Schullehrer-Seminar	1	Herr Dr. Rust, Wilh., königl. Musikdirector	1
		Herr Schede, Geh. Ober-Regierungs-rath	1
<i>Altenburg.</i>		Frau Dr. Schumann, Clara	1
Herr Dr. Stade, W., Herzogl. Hofkapellmeister	1	Herr Baron Senfft v. Pilsach	1
		Herr Dr. Spitta, Philipp, Professor	1
<i>Arnstadt.</i>		Herr Stern, J., Prof. und königl. Musikdirector	1
Herr Stade, H. B., Cantor, Organist u. Musikdirector	1	Herr Stockhausen, Julius, Musikdirector	1
		Herr Taubert, W., königl. Ober-Kapellmeister	1
<i>Augsburg.</i>		Herr Vierling, G., Musikdirector	1
Der protestantische Kirchenchor	1	Herr Wendel, C., Gesanglehrer	1
		Herr Wichmann	1
<i>Barmen.</i>		<i>Bernburg.</i>	
Der städtische Singverein	1	Herr Kanzler, Musikdirector	1
Herr Ibach Sohn, Rud.	1		
<i>Bergedorf bei Hamburg.</i>		<i>Bonn.</i>	
Herr Dr. Chrysander, Fr.	1	Herr Prof. Dr. Heimsöth	1
		Herr Kyllmann, G.	1
<i>Berlin.</i>		<i>Braunschweig.</i>	
Der Domchor	1	Herrn H. Litolf's Verlag	1
Die königliche akademische Hochschule für Musik	1		
Die königliche Bibliothek	1	<i>Bremen.</i>	
Die Redaction der neuen Berliner Musikzeitung	1	Der Künstler-Verein	1
Die Redaction der Berliner Musikzeitung: Echo	1	Die Singakademie	1
Die Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung	1	Herr Runge, Otto	1
Herren Asher & Co.	1		
Herr Bargiel, Woldem., Professor	1	<i>Breslau.</i>	
Herr Beller mann, H., Professor	1	Das königl. katholische Gymnasium	1
Herren Bote & Bock, Musikalienhandlung	1	Das königl. Institut für Kirchenmusik	1
Herr Deppe, Ludwig, Musikdirector	1	Die Singakademie	1
Herr Ehlert, Louis	1	Herr Bohn, Emil, Organist	1
Herr Dr. Franck, Eduard, Musikdirector	1	Die Leuckart'sche Sort. Buch- u. Musikhandlung	1
Herr Grasnicks, Particulier	1	Herr Maske, Georg, Buchhändler	1
		Herr Scholz, Bernhard, Kapellmeister	1

<i>Carlsruhe.</i>	Expl.		Expl.
Der Cäcilienverein	1	Herr Henkel, H., Tonkünstler	1
Die grossherzogliche Hof-Kirchenmusik	1	Herr Müller, C., Musikdirector	1
Herr Dreher, C., Lyceallehrer	1	Herr Oppel, Wigand, Organist	1
Herr Hauser, Joseph, Kammersänger	1	Herr Reichard, G.	1
Herr Dr. Schell, W., Professor am Polytechnikum	1	Herr Dr. Schlemmer	1
		Herren Schott & Comp. Nachfolger, Musikalien- handlung	1
<i>Coblenz.</i>		Herr Dr. Spiess, G. A.	1
Herr von Beyer, General	1		
Herr Dr. Hasenclever	1	<i>Freiburg i/Br.</i>	
		Herr Dimmler, Hermann, Pianist	1
<i>Cöln.</i>		Herren Kaiser & Schiedmayer, Musikalienhandlung	1
Der städtische Gesangverein	1	Herr Schweitzer, Joh., Domkapellmeister	1
Das Oberbürgermeister-Amt	1		
Die rheinische Musikschule	1	<i>Gersfeld bei Fulda.</i>	
Herr Behr, H., Theater-Director	1	Herr Graf Froberg-Montjoie	1
Herr Dr. Hiller, F., städtischer Kapellmeister	1		
Herr Hompesch, N. J., Professor	1	<i>Görlitz.</i>	
Herr von Königslöw, Otto, Concertmeister	1	Herr von Keszycki, königl. Preuss. Kammerherr	1
		<i>Göttingen.</i>	
<i>Cöthen.</i>		Die königliche Universitäts-Bibliothek	1
Herr Berendt, Albr., cand. theol.	1	Herr Prof. Dr. Baum, Geh. Obermedizinalrath	1
		<i>Graz.</i>	
<i>Darmstadt.</i>		Herr Warteresiewicz, Severin	1
Die grossherzogliche Hofmusik	1		
		<i>Grimma.</i>	
<i>Dessau.</i>		Herr Steglich, E., Musikdirector	1
Die herzogliche Hofkapelle	1		
		<i>Halberstadt.</i>	
<i>Detmold.</i>		Frau Krüger, Geheimrätthin	1
Die fürstliche Hofkapelle	1		
		<i>Halle.</i>	
<i>Dresden.</i>		Die Singakademie	1
Die königliche öffentliche Bibliothek	1	Herr Fahrenberger, Schloss- und Dom-Organist	1
Der Tonkünstlerverein	1	Herr Dr. Franz, R., Musikdirector	1
Die Dreyssig'sche Singakademie	1	Herr Karmrodt, H., Musikalienhandlung	1
Fraulein Adelheid Einert	1	Herr Voretzsch, F., Musikdirector	1
Herr Hoffarth, L., Musikalienhandlung	1		
Herr Dr. Keuthe	1	<i>Hamburg.</i>	
Herr Leonhardt, J. E., Professor am Conservatorium	1	Die Singakademie	1
Herr Meinardus, L., Musikdirector	1	Herr Armbrust, Organist	1
Herr Dr. Rietz, J., General-Musikdirector	1	Herr von Bernuth, J., Director der Singakademie	1
Herr Schurig, Volkmar, Kantor an der Annenkirche	1	Herr von Dommer, A., Musikgelehrter	1
Herr Zillmann, Theodor, Tonkünstler	1	Herr Eiermann, C. G.	1
		Herr Grädener, C. G. P.	1
<i>Duisburg.</i>		Herr Lallemant, Avé Th., Tonkünstler	1
Herr Curtius, Fr.	1	Herren Mauke Söhne, Buchhandlung	1
		Herr Otten, G. D., Musikdirector	1
		<i>Hannover.</i>	
<i>Düsseldorf.</i>		Das Lyceum	1
Der Gesang-Musikverein	1	Herr Fischer, C. L., Hofkapellmeister	1
Herr Tausch, Julius, Musikdirector	1	Herr Kestner, Hermann, Particulier	1
<i>Elberfeld.</i>		<i>Heidelberg.</i>	
Der Gesangverein	1	Herr Dr. Sattler, G.	1
Frau Conrad Dunklenberg	1		
Frau Louis Simons	1	<i>Hildburghausen.</i>	
		Herr Anding, M., Herzogl. Musikdirector	1
<i>Erlangen.</i>			
Die königliche Universitäts-Bibliothek	1	<i>Hildesheim.</i>	
		Herr Nick, W., Musikdirector	1
<i>Frankfurt a/M.</i>			
Der Cäcilien-Verein	1	<i>Homberg.</i>	
		Das königl. preussische Seminar	1

<i>Jena.</i>	Expl.	<i>Mannheim.</i>	Expl.
Herr Dr. Hartenstein, Professor	1	Herr Heckel, K. F., Musikalienhandlung	1
Herr Dr. Naumann, E., Universitäts-Musikdirector	1		
<i>Kaiserslautern.</i>		<i>Marburg.</i>	
Herr Maczewski, A., Musikdirector	1	Herr Prof. Dr. Wagener	1
		Herr Wolff, Leonhard, Akadem. Musikdirector	1
<i>Kiel.</i>		<i>Pr. Minden.</i>	
Der Gesangsverein	1	Herr Drobisch, Musikdirector	1
<i>Königsberg i/Pr.</i>		<i>Mühlhausen im Elsass.</i>	
Die königliche Bibliothek	1	Herr Heyberger, Musikdirector	1
Die musikalische Akademie	1		
Herr Hahn, A., Musikdirector	1	<i>München.</i>	
Herr Klingner, C., Tribunalsrath	1	Das Conservatorium der Musik	1
Herr Müller, E., Musikalienhandlung	1	Die königliche Hof-Musik-Intendanz	1
		Die königliche Hof- und Staatsbibliothek	1
<i>Kremsmünster.</i>		Herr Grenzbach, E., Musikdirector	1
Herr Kerschbaum, P. Maximilian, Capitular und Musikdirector	1	Herr Lachner, Fr., königl. General-Musikdirector	1
		Herr Levi, H., Hofkapellmeister	1
<i>Leipzig.</i>		Herr Freiherr von Lilienkron	1
Der Bach-Verein	1	Herr Prof. Maier, J., Custos der musikal. Abtheilung der königl. Bibliothek	1
Die Concert-Direction	1	Herr Freiherr von Perfall, C.	1
Das Conservatorium der Musik	1	Herr Professor Planck	1
Die Stadt-Bibliothek	1	Herr Prof. Dr. Riehl, W. H.	1
Herr Becker, C. F.	1	Herr v. Sahr, H., Tonkünstler	1
Herren Breitkopf und Härtel, Musikalienhandlung	1	Herr Freiherr von Tucher, q. Ober-Appellrath	1
Herrn Brockhaus' Sortiment	1	Herr Wanner, Chr., Prof. am k. Conserv. d. Musik	1
Frau Prof. Czermak	1	Herr Wüllner, Fr., Kapellmeister	1
Herr Dr. Engelmann, Wilh., Buchhändler	1	Herr von Zwehl, Regierungs-Präsident	1
Frau Prof. Dr. Frege, Livia	1		
Herr Grabau, A., Tonkünstler	1	<i>Münster.</i>	
Herr von Herzogenberg, Heinrich	1	Herr Barth, Richard, Concertmeister	1
Herr von Holstein, Franz	1	Herr Grimm, Julius O., Musikdirector	1
Herr Klemm, C. A., Musikalienhändler	1		
Herr Dr. Klengel, J.	1	<i>Naumburg.</i>	
Herr Köhler, K. F., Buchhandlung	1	Frau Krug, Geheimrätthin	1
Herr von Kolatschewsky	1		
Herr Dr. Lampe senior, C., Kaufmann	1	<i>Neuburg a. d. Donau.</i>	
Herr Naumann, Justus, Buchhandlung	1	Das königliche bayer. Seminar	1
Herr Dr. Papperitz, Lehrer am Conservatorium der Musik	1	Herr Unterbirkner, Schullehrer	1
Herr Dr. Petschke, Advocat	1		
Herr Prof. Richter, E. F., Cantor u. Musikdirector	1	<i>Neuwied.</i>	
Herr Riedel, C., Professor und Musikdirector	1	Herr Steinhausen, F. C. W., Musikdirector	1
Herr Schubert, Julius, Musikalienhandlung	1		
Frau Dr. Seeburg	1	<i>Niesky.</i>	
Herr Dr. Voigt, Woldem.	1	Herr Geller, A. F., Inspector	1
		<i>Nossen.</i>	
<i>Liegnitz.</i>		Das königl. sächs. Seminar	1
Herr Fritze, W.	1		
<i>Linz.</i>		<i>Offenbach a/M</i>	
Der Musikverein	1	Herr Friese, E., Concertmeister	1
		Herr Philips, Eugen	1
<i>Luxemburg.</i>			
Herr von Scherff, Advokat	1	<i>Oldenburg.</i>	
		Herr Dietrich, A., Hofkapellmeister	1
<i>Ludwigshafen.</i>		<i>Pest.</i>	
Herr Jäger, A., Königl. Reg.-Rath und Director der pfälzischen Eisenbahn	1	Herr Abbé Dr. Liszt, Franz	1
<i>Lüneburg.</i>			
Herr Uellner, C., Organist	1	<i>Plauen im Voigtl.</i>	
		Das königl. sächs. Seminar	1
<i>Magdeburg.</i>		<i>Posen.</i>	
Herr Heinrichshofen, Musikalienhandlung	1	Herr Gräbe, A., Appellations-Gerichtsrath	1
Herr Rebling, G., Organist und Musikdirector	1		
<i>Mainz.</i>		<i>Rheineck (Schloss).</i>	
Die Liedertafel	1	Herr von Bethmann-Hollweg, Geh. Ober-Reg.-Rath	1

	<i>Rostock.</i>	Expl.	<i>Tübingen.</i>	Expl.
Herr Zerck, Organist		1	Die königliche Universitäts-Bibliothek	1
	<i>Rüdesheim.</i>		Herr Scherzer, O., Universitäts-Musikdirector	1
Herr von Beckerath, Rud.		1	<i>Weimar.</i>	
	<i>Salzburg.</i>		Herr Baron Walter von Goethe, Grossh. Kammerherr	1
Herr Esser, H., Hofkapellmeister †		1	<i>Wernigerode.</i>	
	<i>Schleswig.</i>		Herr Trautermann, G., Musikdirector	1
Herr Stange, H., Organist		1	<i>Wien.</i>	
	<i>Schwerin.</i>		Die Singakademie	1
Herr Dr. Mettenheimer, Medizinalrath und Gross-herzogl. Leibarzt		1	Herr Brahms, J., Tonkünstler	1
Herr Trutschel, Anton, Musikalienhandlung		1	Herr van Bruyck, C., Tonkünstler	1
	<i>Sondershausen.</i>		Herrn Buchholz & Diebel, Buchhandlung	1
Die fürstliche Hofkapelle		1	Herr Dr. Gehring, Franz	1
	<i>Spandau.</i>		Herr Jüllig, Franz	1
Herr Schulz, Franz, Organist		1	Herr Kiss, Akos, Privatier	1
	<i>Stettin.</i>		Herr Graf Laurencin	1
Herr Prof. Dr. Calo, F. F.		1	Herr Nottebohm, Gustav, Tonkünstler	1
Herr Dohrn, C. A.		1	Herr Prof. Schenner, Wilhelm	1
Herr Flügel, G., königl. Musikdir. u. Schlossorganist		1	Herr Schmidt, R.	1
Herr Mayer, W., Apotheker		1	Herr Schreiber, Friedr., Musikalienhandlung	1
	<i>Strassburg im Elsass.</i>		Frau Baronin Sima, Marie	1
Herr Stockhausen, Franz, Director am Conserv. der Musik		1	Herr Freiherr von Vesque-Püttlingen, J., k. k. Hof- und Ministerialrath	1
	<i>Stuttgart.</i>		Herr Dr. Zeller, K.	1
Die königl. Hand-Bibliothek		1	<i>Wiesbaden.</i>	
Der Vercin für klassische Kirchenmusik		1	Der Cäcilienverein	1
Herr Abert, J. J., Hofkapellmeister		1	Herr Bogler, C., Collaborator	1
Herr Pruckner, Dionys, Hofpianist		1	Fräulein Zina v. Mansuroff	1
Herr Zumsteeg, G. A., Musikalienhandlung		1	Herr Marburg, F., Hofkapellmeister a. D.	1
	<i>Tarna Eörs.</i>		<i>Zehdenick.</i>	
Herr Baron von Orzy, F.		1	Herr Saran, A., Superintendent	1
			<i>Zittau.</i>	
			Der Gymnasial-Chor	1
			<i>Zwickau.</i>	
			Der Musikverein	1

A U S L A N D.

BELGIEN.		London.	
	Expl.		Expl.
<i>Brügge.</i>		Das britische Museum	1
Herr Hoffmann, Musikalienhandlung	1	Die Sacred Harmonic Society	1
<i>Brüssel.</i>		Herr Barrow, S.	1
Die königliche Bibliothek	1	Herr Barry, C. A.	1
Das Conservatorium der Musik	1	Herr Benedict, Julius	1
Herr Gevaert, F. A.	1	Herr Dr. Bennett, W. St., Vors. d. Bachges. in London	1
Herr Guilmant	1	Herr Best, W. T.	1
Herr Graf von Hadelin Liedekerke-Beaufort	1	Herr Cooper, G.	1
Herr Pardon, Felix, Tonkünstler	1	Herr Dannreuther, Ed.	1
Fräulein Reitz, Pauline	1	Herren Dulau & Co., Buchhandlung	1
Herren Gebr. Schott, Musikalienhandlung	1	Herr Ellissen, G.	1
<i>Gent.</i>		Herr Fowler, W. W.	1
Das Conservatorium der Musik	1	Herr Goldschmidt, Otto	1
<i>Mons.</i>		Herr Grove, George	1
Die Akademie der Musik	1	Frau Hamilton, Nisbet	1
DÄNEMARK.		Herr Hopkins, E. G.	1
<i>Copenhagen.</i>		Herr Hullah, J.	1
Die grosse Königliche Bibliothek	1	Herr Jervis, Vincent	1
Der Musikverein	1	Herr Jones, George David	1
Herr Barneckow	1	Herr May, E. Collett	1
Herr Prof. Gade, Niels W., Musikdirector	1	Herren Novello, Ewer & Co., Musikalienhandlung	1
Herr Hartmann, J. P. E., Professor	1	Herr Oakeley, H. S.	1
Herr Heise, P., Organist	1	Herr Pauer, Ernst	1
Herr Graf Lerche, C. A.	2	Herr Prout, Ebenezer	1
Herr Winding, August, Tonkünstler	1	Herr Quaritch, B.	1
ENGLAND.		Frau Stirling, E.	1
(Subscriptionen für England werden stets angenommen bei den Herren		Herr Dr. Suckermann	1
<i>Notello, Ewer & Co, 1 Berners-Street, W. London.)</i>		Herr Werner, L.	1
<i>Bristol.</i>		Herr Westbrook, W. J.	1
Herr Ames, G. A.	1	<i>Manchester.</i>	
<i>Cambridge.</i>		Herr Foulkes, W.	1
Die Universitäts-Bibliothek	1	Herr Hallé, C.	1
Herr Lunn, J. R.	1	Herr Hecht, Eduard	1
Herr Power, Joseph	1	<i>Oxford.</i>	
Herr Stanford, C. Villiers	1	Herr Dr. Hayne, L. G.	1
<i>Chichester.</i>		Herr Prof. Ouseley, Gore	1
Herr Goddard, E.	1	<i>Slough.</i>	
<i>Dover.</i>		Herr Ouseley, F., Baronet	1
Herr Herbert, George	1	<i>Uppingham.</i>	
<i>Edinburgh.</i>		Herr David, Paul	1
Herr Dickson, Archibald	1	<i>York.</i>	
Die Universitäts-Bibliothek	1	Herr Darnell, Rob. M., Capitain d. 1. York-Regim.	1
<i>Ely Cathedral.</i>		<i>Whittingham</i>	
Herr Dr. Chipp	1	Herr Ralfour, A. T.	1
<i>Eton.</i>		FRANKREICH.	
Herr Browning	1	(Subscriptionen für Frankreich werden stets angenommen bei Herrn	
<i>Exeter.</i>		<i>J. Mabo, 25 rue du Faubourg St. Honoré, Paris.)</i>	
Herr Angel, Alfred	1	<i>Carcassonne.</i>	
Herr Hake, E.	1	Herr Charles de Rolland du Roquan	1
<i>Henley.</i>		<i>Havre.</i>	
Herr Thorne, E. H.	1	Herr Oechsner, A.	1
<i>Leeds.</i>		<i>Lyon.</i>	
Herr Atkinson, J. W.	1	Herr Rivet, Theodor	1
Herr Dr. Spark, W.	1	<i>Montpellier.</i>	
<i>Leicester.</i>		Herr Laurens, Secrétaire der medicinischen Faculté	1
Herr Löhr, George S. L.	1	<i>Nantes.</i>	
<i>Liverpool.</i>		Herr Crahay, L.	1
Herr Audsley, G. A.	1		

<i>Paris.</i>	Expl.	RUSSLAND.	Expl.
Die National-Bibliothek	1		
Das Conservatorium der Musik	1	<i>Helsingfors.</i>	
Der Prinz von Villafranca	1	Herr Faltin, R., Univ.-Musikdir.	1
Herr Professor Alkan	1		
Herr Baudouin, Tonkünstler	1	<i>Mitau.</i>	
Herr Behrens, Ad.	1	Herr Postel, Organist	1
Herr von Beriot, Sohn	1		
Frau Gräfin Branicka	2	<i>Moskau.</i>	
Herr Busine, Professor	1	Herr Jürgenson, P. J., Musikalienhandlung	1
Herr de Courcel	1		
Herr Damcke, B.	1	<i>St. Petersburg.</i>	
Herren Durand, Schönewerk & Comp., Musikalienhandlung.	1	Die russische Musikgesellschaft	1
Herr Franck A., Buchhandlung	1	Herr Albrecht, Robert	1
Herr von Frobergville, E.	1	Herr Becker, Carl, Staatsrath	1
Herr Gouvy, Th.	1	Herr Bernard, M., Musikalienhandlung	1
Herren Haar & Steinert, Buchhandlung	1	Herr Büttner, A., Musikalienhandlung	1
Herr Kleinfelder	1		
Herr Lamoureux, Charles	1	<i>Riga.</i>	
Madame de Lavergne	1	Die Stadtbibliothek	1
Herr Lenepveu	1	Herr Bergner, W., Organist	1
Fräulein Lewkowitz	1	Herr Deubner, J., Buchhandlung	1
Herr Liepmannsohn, L., Buchhandlung	1	Herr Pacht, Pastor	1
Herr Maho, J., Musikalienhandlung	1	Herr von Rudnicki	1
Madame Marjolin-Scheffer	1		
Herr Pfeiffer, Georges J.	1	<i>Warschau.</i>	
Herren Pleyel, Wolff & Co.	1	Herr Freyer, A., Organist	1
Madame de Ridder	1		
Herr Rodrique, E., Bankier	1	SCHWEDEN	
Herr Sainbris	1	<i>Lund.</i>	
Herr Saint Saëns, Camille, Tonkünstler	1	Die musikalische Kapelle	1
Frau Szarvady, Wilhelmine	1		
Herr Tellefsen, T. D. A.	1	<i>Norköping.</i>	
Frau Viardot-Garcia, Pauline	1	Herr Anjou, N. J., Just. u. Rathsherr	1
Herr Wolff, A., Tonkünstler	1		
<i>Pau.</i>		<i>Stockholm.</i>	
Madame de St. Cricq Dartigaux	1	Die königliche Musik-Academie	1
		Herr Hägg, Jacob	1
ITALIEN.		Herr Hallström, Ivar	1
<i>Mailand.</i>		Herr Lindblad, A. F.	1
Herr Hoepli, U., Buchhandlung	1	Herr Rubenson, F. A.	1
<i>Neapel.</i>			
Herr Florimo, Fr., Bibliothekar	1	<i>Upsala.</i>	
NIEDERLANDE.		Die königliche akademische Kapelle	1
<i>Haag.</i>			
Herr Nicolai, W. F. G., Musikdirector	1	SCHWEIZ.	
<i>Rotterdam.</i>		<i>Basel.</i>	
Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst	1	Der Gesangverein	1
Herr de Jonge van Ellemeet	1	Herr Bagge, Selmar, Director der Allgemeinen Musikschule	1
Herr v. Lange, S., Organist der wallonischen Kirche	1	Herr Löw, Rudolph, Tonkünstler	1
Herr Serruys, Alex., Gen.-Consul.	1	Herr Riggensbach Stehlin	1
		Herr Thurneysen, E.	1
NORWEGEN.		Herr Volkland, A., Kapellmeister	1
<i>Christiania.</i>		Herr Walther, A., Musikdirector	1
Herr Lindemann, I. M., Organist	1		
Herr Stang, W. B., Dr. phil.	1		

<i>Bern.</i>	Expl.	<i>Hartford.</i>	Expl.
Die Eidgenössische Musikgesellschaft	1	Herr Lyman, Christopher C., Deakon	1
<i>Schaffhausen.</i>		<i>Montréal (Canada).</i>	
Herr Imhof, Pfarrer	1	Herr Warren, S. P.	1
<i>Winterthur.</i>		<i>Ogdensburg.</i>	
Herr Rieter-Biedermann, J., Musikalienhandlung	1	Herr Dumouchel, Edouard A.	1
<i>Zürich.</i>		<i>New-York.</i>	
Herr Kirchner, Th., Organist	1	Herren Jordens & Martens, Musikalienhandlung	1
Frau Schnyder von Wartensee	1	Herr Schirmer, G. Musikalienhandlung	1
		Herr Dr. Ritter, Fr. L.	1
		Herr Thomas, Theodor	1
VEREINIGTE STAATEN.			
<i>Boston.</i>		<i>Oberlin.</i>	
Harvard, Musical Association	1		
Herr Dresel, O.	1		
Herr Leonhard, Hugo	1	Herr Cady, Calvin B.	1

Joh. Seb. Bach's Kirchencantaten.

Behnter Band.

Nº 91 — 100.

- | | |
|--|---|
| 91. Gelobet seist du, Jesu Christ. | 98. Was Gott thut, das ist wohlgethan. |
| 92. Ich hab' in Gottes Herz und Sinn. | Erste Composition. B dur. |
| 93. Wer nur den lieben Gott läßt walten. | 99. Was Gott thut, das ist wohlgethan. |
| 94. Was frag' ich nach der Welt. | Zweite Composition. G dur. |
| 95. Christus, der ist mein Leben. | 100. Was Gott thut, das ist wohlgethan. |
| 96. Herr Christ, der ein'ge Gottessohn. | Dritte Composition. G dur. |
| 97. In allen meinen Thaten. | Anhang. |

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft

zu Leipzig.

VORWORT.

Allgemeines.

Die Autographe der vorliegenden Cantaten geben Veranlassung, mehrere Dinge von allgemeinerem Interesse vorweg zu besprechen. Sie betreffen folgende Punkte:

- A. Die Orgelbegleitung,
- B. Bezifferungen und harmonische Eigenthümlichkeiten,
- C. Verzierungen,
- D. Schreibgebräuche.

A. Die Orgelbegleitung.

Es kann hier selbstverständlich nicht der Ort sein, auf wenigen Seiten ein Thema behandeln zu wollen, über das unsere Vorfahren, — die in praktischer Ausführung bezifferter Bässe lebten und webten, — umfangreiche, ausführliche Bücher zu verfassen für nöthig fanden. Wer sich über die Kunst des Accompagnements der alten Schule näher unterrichten will, muss sich die Mühe geben, Mattheson, Heinichen, C. Ph. E. Bach und andere damalige musikalische Schriftsteller zu studiren. Nur Das dürfte hier zu besprechen sein, wozu die Vorlagen Veranlassung geben; und so besteht denn meine Aufgabe für dies Mal darin: irrigen Ansichten und Auffassungen vorzubeugen, welche die kritiklose Mittheilung gewisser autographischer Vor- und Beischriften, denen wir hier zum ersten Male begegnen, hervorrufen könnten.

Nachdem mir, als Herausgeber Bach'scher Werke, wohl mehr, als irgend Jemandem in gegenwärtiger Zeit, bezifferte Clavier- und Orgelstimmen unseres Meisters in einer Weise durch die Hände gegangen sind, die die genaueste Prüfung jeder einzelnen Note und Ziffer erforderten, dürfte die Mittheilung meiner darüber gesammelten Kenntnisse und Erfahrungen sich auf Berechtigung wie Schuldigkeit zugleich begründen. Bezügliche Mittheilungen und Bemerkungen in den Vorworten der Jahrgänge V¹ Seite 16, IX Seite 15—17, XI² Seite 6, XVII Seite 15, XXI² Seite 6 und 7 haben überall die vollste Bestätigung gefunden. In aller Kürze kann deshalb das Resultat wiederholt werden:

dass jede Kammermusik für zwei und mehrere Instrumente, die auf Vollständigkeit Anspruch machen wollte, eine Begleitung auf dem Flügel erforderte*), gleichwie bei jeder Kirchenmusik für Gesang und Orchester die Orgel diese durchaus nothwendige Begleitung zu übernehmen hatte.

Ohne den harmonischen Hintergrund, den der alte Flügel in gleicher Ruhe wie die Orgel herzustellen vermochte, wäre die bis zur charaktervollsten Persönlichkeit ausgeprägte Stimmenführung Bach's in den genannten Werken ein Ding ohne Halt, wie etwa die schwebenden pompejanischen

*) Vergleiche Quantz (Breslau 1789 dritte Auflage) Seite 185 §. 16: «den Clavicymbal verstehe ich bei allen Musiken, sie seyn kleine oder grosse, mit dabey». Siehe auch ebendasselbst Seite 224 §. 6 und 7.

Figuren, und C. v. Winterfeld, der von der Art damaliger Begleitung kein klares Bild gewinnen konnte, hätte Recht, wenn er schreibt: «in vielen Stücken Bach's fehle die klar ausgesprochene Harmonie, und oft geschehe es, dass dieselbe ausserhalb der zusammenwirkenden Stimmen liegend, in deren Nebeneinandergehen mehr geahnt, als vernommen wird, so dass man wohl sagen dürfe, sie ruhe zwischen den Zeilen»^{*)}). Aber wie in der historischen Malerei selbst der einfachste Hintergrund eine unabweisliche Nothwendigkeit ist für Gruppierung der Gestalten, so ist es auch der harmonische Hintergrund, auf dem die polyphonen Stimmen Bach's, handelnden Personen gleich, in grösster Freiheit sich bewegen. Und wie Figuren, aus einem malerischen Hintergrunde herausgehoben, die Gesamtwirkung verlieren, wenn auch Zeichnung, Colorit und Charaktere bleiben, ebenso wird in Bach'schen Kirchenwerken, wenn sie ihres harmonischen Hintergrundes entkleidet werden, die volle Wirkung verloren gehen.

Unter Umständen hat ja Vieles seine Berechtigung. Wer wollte unsere heutigen Clavierauszüge und Arrangements aller Art im Kleinen und Grossen, in dürftiger oder reicherer Wiedergabe verdammen? Selbst Meister wie Beethoven, Weber, Mendelssohn u. A. haben für Verbreitung ihrer grösseren Werke durch Clavierauszüge und Arrangements gesorgt, und wenn Bach in seiner Weise und nach damaligem Gebrauche Ähnliches that, so liegt es auf der Hand, dass er damit ebenso wenig wie jene Meister vollen Ersatz für das Urbild zu bieten beabsichtigte. Ein schlagendes Beispiel dazu bietet der vorliegende Band Seite 87. Nimmermehr wird man von Bach's Arrangement für Orgel, das er mit fünf anderen bei Schübler in Zella herausgab, erwarten dürfen, dass die Orgelwirkung derjenigen gleichkäme, zu der sich hier Violinen, Sopran, Alt, Violoncell, Contrabass und Orgel vereinigen. In gleichem Verhältnisse stehen: Jahrgang IX, die Sonate für Clavier und Viola da gamba in Gdur zu der Sonate für zwei Flöten und Cembalo (Seite 175 und 260); Jahrgang XV Seite 40 *Adagio* und *Vivace* der Orgelsonate Nr. 4 zu der Sinfonie in Jahrgang XVIII Seite 221. Es hiesse demnach die Sache auf den Kopf stellen, wollte man aus Arrangements den Beweis von der Überflüssigkeit des Urbildes liefern. Wo Bach beim Arrangement eigener Werke von der in Ziffern geschriebenen Begleitung des Originals absah, lag es in der Natur der Sache. Es war und blieb ein Nothbehelf, der niemals rückwirkende Kraft haben kann.

Was nun die Ausführung dieser in Ziffernsprache überlieferten Begleitung betrifft, so handelt es sich für uns um zwei wichtige Fragen:

- nach welchem Grundsatz ward sie ausgeführt? und
- wer führte sie aus?

Was die erste Frage betrifft, «nach welchem Grundsatz begleitet wurde», so kann dieselbe kurz und bündig dahin beantwortet werden:

- mit möglichster Einfachheit bei vollstimmigen Sätzen, dagegen mit zunehmender Freiheit bei abnehmender Stimmenzahl.

Einer eingehenderen Erörterung bedarf dagegen die zweite Frage. Nach Beantwortung der ersten sind es also jedenfalls die Chöre, Choräle und vollstimmigeren Arien, welche die einfachste Begleitung und geringere Kunst des Begleiters beanspruchen. Um so schwieriger, aber auch um so bedeutungsvoller und dankbarer stellt sich dagegen die Aufgabe, je geringer die Zahl der theilnehmenden Stimmen ist.

Von den Überlieferungen, wie ein Kirchencomponist damaliger Zeit bei Aufführung seiner Werke theils als Dirigent, theils als ausübender Künstler thätig war, mögen vor Allem zwei

^{*)} Siehe C. v. Winterfeld's evangelischen Kirchengesang Band III Seite 380, 381, 388, 425 und anderwärts.

Erwähnung finden, die Jedem, den es interessirt, nicht allzu schwer zugänglich sind. Was Professor Gessner zu Göttingen, Bach's ehemaliger College, über dessen kirchlich-künstlerische Thätigkeit schrieb, darf als bekannt vorausgesetzt werden*). Es ist eine begeisterte, aber ziemlich dilettantisch und unklar gehaltene Apostrophe, aus der jedoch die Thatsache unzweifelhaft hervorgeht, dass Bach bei Aufführung seiner Kirchenwerke die Begleitung auf der Orgel sehr oft persönlich ausgeführt hat. Ein anderes Bild entwirft das Titelblatt zu Walther's musikalischem Lexicon vom Jahre 1732, wo der Dirigent neben dem Organisten steht. Beide Überlieferungen ergänzen und berichtigen sich gegenseitig. Mag immerhin der Fall vorgekommen sein, dass Bach, wie Gessner erzählt, nicht allein Orgel gespielt, sondern auch zu gleicher Zeit**) 30—40 andere Musiker in Ordnung zu halten gewusst habe: solche Vorkommnisse gehörten sicher zu den Ausnahmen. Bach war «Musikdirector und Cantor» an der Thomana, nicht Organist. Als solcher fungirte ihm zur Seite zunächst bis 1730 Christian Gräbner, von da ab Johann Gottlieb Görner***), der sich auch gern als Componist geltend machte. Schwerlich hätten sich beide Männer in Ausübung ihres Amtes auf die Dauer beiseit schieben und damit ihren künstlerischen Ruf untergraben lassen. Zudem müsste das mühsame, zeitraubende Anfertigen der bezifferten Orgelstimmen geradezu überflüssig und zwecklos genannt werden, wäre das Bild im Allgemeinen zutreffend, was Gessner entwirft. Sollte Bach seine eigenen Sachen nicht haben transponiren können, dass er zum Begleiten sich einer transponirten Stimme bediente, statt seiner Partitur? Die Sache dürfte anders liegen. In der Regel — (vollständig erhaltene Originalstimmen bestätigen dies) — wurden zwei bezifferte Stimmen angefertigt, die eine im Kammer-, die andere im Chortone. Die Stimme im Kammertone diente dabei sehr verschiedenen Zwecken, und wurde deshalb ganz willkürlich bald *Continuo*, bald *Cembalo*, *Bassono* oder *Violoncello* überschrieben. In St. Nikolai wurde sie dem Organisten vorgelegt, in St. Thomä aber je nach Umständen dem Spieler des Contrabasses, des Violoncell's oder des Fagott's. Bis dahin jedoch diente diese «nicht» transponirte Stimme vor Allem dem Organisten zu den Chor- und Soloproben in dem Schulsaal, wo derselbe unter Leitung des Componisten seine Aufgabe mit dem Sängersonal zugleich am Cembalo einzustudiren hatte. Die zweite, transponirte Stimme war dagegen für die Aufführungen in der Thomaskirche bestimmt.

Das war die Regel, das die Ordnung. Allein, welche Regel hätte nicht Ausnahmen? welcher Dienst hätte nicht Unterbrechungen? Möge vorübergehend nur an Krankheitsfälle, Reisen und dergleichen Abhaltungen erinnert sein, die den einen oder den andern der beiden Collegen, den Cantor oder den Organist zu gegenseitiger Vertretung nöthigten, öfters noch war es Mangel an Zeit, welcher einerseits die Fertigstellung der Orgelstimme, andererseits die Einübung derselben hinderte, und freundschaftliches Hand-in-Hand-gehen für Componist wie Organist anempfahl. Und war hierdurch ein *modus vivendi* gefunden, so konnte beim Ausschreiben der Stimmen, — wie es denn auch wirklich geschah, — die Bezifferung der Orgelstimme stets hintenan gestellt werden. Waren hier Lücken geblieben, so griff der Componist ein, für den es selbstverständlich keiner Bezifferung bedurfte; auch mag sich Bach die Ausführung der Begleitung in schwierigen Fällen, namentlich in schwach besetzten Arien, absichtlich vorbehalten haben. Der Umstand, dass in sehr vielen Cantaten, — wie unsere Ausgabe zeigt, — oft nur die stärker besetzten Chöre und Arien beziffert sind, während die schwä-

*) Ursprünglich lateinisch geschrieben als Anmerkung zum Quintilian (1738), giebt sie in deutscher Übersetzung C. v. Winterfeld in seinem evangelischen Kirchengesange Band III Seite 261. Eine unvollständige Verdeutschung hat Bitter in seinem «Johann Sebastian Bach» Band I Seite 303, während Siebigk's Bachbiographie (Breslau, bei Aug. Schall 1801) mit der deutschen Übersetzung zugleich das lateinische Original enthält (Seite 21—22).

**) *dam illud agit*.

***) Siehe Winterfeld's evangelischen Kirchengesang III Seite 261; desgleichen Walther's musikalisches Lexicon vom Jahre 1732 Seite 286, wo Johann Valentin Görner ein Bruder des Organisten zu St. Thomä in Leipzig genannt wird; endlich auch Bitter Band I Seite 172, der aber Gräbert nicht Gräbner liest.

cher instrumentirten, häufig nur zweistimmigen Sätze, leer ausgehen, beleuchtet jenes collegale Verhältniss des Weiteren, so dass nun als Gesamtergebniss des Gesagten die Beantwortung der oben gestellten zweiten Frage:

wer die Begleitung ausführte?

sich von selbst ergibt. Componist und Organist (öfters wohl auch die Söhne und Schüler Bach's) theilten sich wechselseitig daran. Letztere begleiteten die bezifferten Theile, Bach dagegen Alles, was unbeziffert und besonders schwierig war.

Wenn nun Adlung in seiner musikalischen Gelahrtheit (Seite 511, Anmerkung *h*) sagt: «es sei gut, wenn der Musikdirektor und Organist bisweilen mit einander unter der Musik sprechen können, zumal, wenn im Nothfall ein Anderer spielen muss», so ist damit, — wie auch das erwähnte Walther'sche Kupfer zeigt, — der Ort genau angegeben, von wo aus Bach dirigierte. Er hatte in der Thomana seinen Platz im Rücken des Organisten, zwischen der Orgel und dem sehr ansehnlichen Rückpositiv, das Erker-ähnlich über die Brüstung des Chores in die Kirche hineinragte, und nach der inneren Seite zu in ovaler Linie abzugrenzen pflegte. Hier mag Bach nach einem Gebrauche, der sich bis heutigen Tages erhalten hat, gleich wie in der Nikolai- und Pauliner-Kirche*) längere Zeit vom Flügel aus dirigirt haben**). Allein trotz der Grösse des Orgelchores in der St. Thomaskirche und der Schmalheit des alten Cembali musste dasselbe, — das Rückpositiv in Rechnung gezogen, — dennoch den Raum unnöthiger Weise beschränken, da es ja nur wenige Umstände und Kosten verursachen konnte, das stark disponirte Rückpositiv durch eine besondere Claviatur am Schranke desselben für den Dirigenten spielbar zu machen. Letzteres zählte schon 1670 zwölf Stimmen, darunter ein lieblich Gedackt 8 Fuss, ein für zarte Begleitungen trefflich geeignetes Register. Durch eine im Jahre 1720 stattgehabte Reparatur scheint das Werk noch verstärkt worden zu sein, denn wir finden in der transponirten Orgelstimme zum ersten Chore der Matthäuspassion die autographe Beischrift: *Rückpositiv, Sesquialtera*, ein Register, das 1670 noch fehlte***). Es muss betont werden, dass in den beiden Orgelstimmen zur Matthäuspassion: «Rückpositiv» für den ersten Chor und «Organo» für den zweiten Chor in Gegensatz stehen, woraus folgt, dass Bach jene nach Belieben zu bewerkstelligende Nutzbarmachung des Rückpositives für einen zweiten Spieler hatte anbringen lassen. Die Zeit, wann dies geschehen, verlege ich in die Jahre 1730 oder 1731, denn die erste Bearbeitung der Matthäuspassion (nach welcher dieses Meisterwerk evangelischer Kunst 1729 aufgeführt ward) enthält nach Kirnberger's Partiturabschrift auf der Amalienbibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin durchgehend nur «eine» Orgel- und Continuo-Stimme. Dagegen bemerken wir unter den Originalstimmen zur Rathswahl-Cantate «*Wir danken dir Gott*» vom Jahre 1731 (Jahrgang V¹ Nr. 29), die getheilte Orgel; nämlich eine Stimme für den obligaten Theil, eine zweite für die Begleitung. Fast scheint es, als habe die ebenso brillante, als mit sich fortreissende Einleitungs-Sinfonie dieser Cantate den Nebenzweck zu verfolgen gehabt, die Väter der Stadt von der Zweckmässigkeit der Neuerung zu überzeugen. Und in der That! nach aller Vorstellung muss die Wirkung eine mächtige, überzeugende gewesen sein, namentlich später, als Bach seine Matthäuspassion in der zweiten Bearbeitung, wie wir sie kennen, vorführte.

*) Siehe Bitter's Bachbiographie Band I, Seite 282 und 429, die Berichte alter, authentischer Urkunden.

**), Friedrich Schneider, der rühmlichst bekannte Componist des Weltgerichtes, dirigierte nie anders; desgleichen Professor Julius Schneider zu Berlin, wenn er in der Garnisonkirche daselbst Oratorien leitete. Auch die Berliner Singakademie ist diesem alten Gebrauche bis heutigen Tages treu geblieben. Hasse, Graun u. A. hatten deshalb «in der Oper» zwei Flügel; den einen für die Direction, den zweiten für das Accompagnement. Siehe Quantz (dritte Auflage) Seite 183; ferner den Grundriss und die Einrichtung des Dresdener Orchesters unter Hasse vom Jahre 1754 im *Dictionnaire de Musique* von Rousseau (*Planche G*, Fig. I der Notenbeilagen). Hoffentlich wird nichts im Wege stehen, um im nächsten Bande der Kammermusik für Gesang eine Copie dieser wichtigen Zeichnung mitzutheilen.

***), Siehe den berichtenden Nachtrag des Vorwortes zu Jahrgang VI, Seite 28 der ersten Ausgabe; desgleichen Bitter, Band I, Seite 177 und 444.

Das Rückpositiv, das damals allgemein im Gebrauche stand*), war der natürliche Schöpfer der doppelchörigen Motette. Die nur für den Zuhörer bemerkbare Zweitheilung des Chor-Raumes war dazu wie geschaffen, unter einheitlicher Direction und einheitlichem Zusammenwirken eine Doppelwirkung zu erzielen, einestheils durch plastische Gegensätze, anderentheils durch Zusammenfluss der Tonwellen aus zwei scheinbar entgegengesetzten Quellen in einen einzigen, grossen Hauptstrom. Das Grossartige, Monumentale doppelchöriger Motetten, das aus diesen örtlichen Verhältnissen entsprang, musste natürlich mit Entfernung der Rückpositive aus den Kirchen für unsere Gegenwart verloren gehen. Wir hören und bemerken wohl die Vielstimmigkeit, nicht aber klar und entschieden genug die doch so nothwendige Gliederung der Masse.

Die Grösse des Orgelchores der Thomana liess aber auf beiden Flügeln, hinter und neben der Sängerschaar, auch die Aufstellung zweier Orchester zu, deren Bethheiligung in der Matthäuspassion um so bedeutungsvoller wurde, als Orgel und Rückpositiv in einer Weise mit ihnen verbunden ward, welche die letzteren im Einleitungs- und Schlusschore des ersten Theiles zum Haupt und Mittelpunkt des Ganzen erhob. Gewissermassen das Sprachrohr oder die Kanzel des Organisten, stellte das Rückpositiv, unterstützt von einem besonders aufgestellten dritten Chore**), den Cantus firmus: «*O Lamm Gottes unschuldig*», und mit ihm das erhabene, erschütternde Bild des am Stamme des Kreuzes erhöhten Heilandes im wahren Sinne des Wortes mitten unter die Gemeinde, während die Chöre der Töchter Zions und der Gläubigen rechts und links sich gruppirten, um ihre von Herzen kommenden und zu Herzen gehenden Fragen, Antworten und Wehklagen aus voller Brust auszutönen. Welch' ein Gegensatz zu dem, was uns heutigen Tages von dieser gewaltigen Tonschöpfung

*) Bach fand u. A. Rückpositive in Mühlhausen (siehe Spitta Band I Seite 352 unter 9); desgleichen in Köthen in der Lutherischen und Reformirten Kirche. Die Orgel in der Lutherischen Kirche hatte damals im Pedal 8 Stimmen, im Hauptmanual 10, im Rückpositiv ebenfalls 10, im Ganzen 28 klingende Stimmen mit 4 Bälgen. Der Umfang beider Manuale reichte von C bis c; der des Pedales von C—f. Die Scala fand ich überall vollständig, nur im Pedale fehlte das eingestrichene dis. (Siehe Hartmann, Geschichte der evangelisch-lutherischen St. Agnus-Kirche in Köthen. Köthen, in der Aue'schen Buchhandlung 1803.) Grösser noch war die Orgel der Reformirten Kirche. Ich berichte nach eigenem Augenschein vom Jahre 1865. «Die Orgel ist sehr alt, das Rückpositiv noch erhalten. In der Kirche ist die Fürstengruft, in der auch Fürst Leopold, Bach's treuer Freund, 1729 beigesetzt wurde. Der Chor ist der einzige in Köthen, der sich zur Aufstellung eines grösseren Sängerchores und Orchesters eignet, namentlich für Doppelchöre. Aus beiden Ursachen wird also hier die Aufführung der Trauermusik für Fürst Leopold stattgefunden haben. Die Orgel hat 2 Manuale, das untere für das Rückpositiv, das obere für das Hauptwerk. Umfang der Manuale von C—c, des Pedales von C—c, mit Auslassung des tiefen Cis.

Stimmen des Hauptwerkes.			Stimmen des Pedales.		Stimmen des Rückpositives.			
Links.		Rechts.	Links.	Rechts.	Links.		Rechts.	
Trompete	8 Fuss.	Manual-Coppel.	2 vernagelte Register.	2 vernagelte Register.	Bordun	16 Fuss.	Prinzipal	4 Fuss.
Octav	2 "	Mixtur 4 fach.			Gedackt	8 "	Quintatön	8 "
Octav	4 "	Quinte 3 Fuss.	Posaune 16 Fuss.	Trompete 8 Fuss.	Gedackt	4 "	1 Register ohne Angabe.	
Gedackt	8 "	Gedackt 4 "	Violon 8 "	Mixtur.	Octave	2 "	Nasat	3 Fuss.
Quintatön	16 "	Gemshorn 8 "		Violon 16 Fuss.	Mixtur.		Flöte	8 "
2 vernagelte Register.		Prinzipal 8 "					Vox humana	8 "
		1 vernagelt.						

In den vernagelten Stimmen ist allmählich die Mehrzahl der Pfeifen in Verlust gerathen. Ursprünglich zählte die Orgel 33 klingende Stimmen. — Seit Erneuerung der Kirche, des Chores und der Orgel, die vor wenigen Jahren stattfand, ist nun freilich Alles anders geworden.

**) Wo Bach diesen dritten Chor, sowie das Echo im Weihnachts-Oratorium aufgestellt habe, darüber fehlt jede schriftliche, wie mündliche Überlieferung. Wer aber einmal daraufhin die Räume der Thomaskirche aufmerksam betrachtet hat, dem kann es nicht entgehen, dass sich hier ein ähnlicher Raum findet, wie in dem Kuppelgewölbe der Frauenkirche zu Dresden, den im Jahre 1843 Richard Wagner bei Aufführung seines Liebesmabes der Apostel so trefflich zu benutzen verstand, und damit, man möchte sagen, überirdische Wirkung erzielte. Ich meine also jene kleine Reihe von Logen, die hoch oben im Hauptschiffe der Thomana da angebracht sind, wo das Kreuzschiff das Gewölbe des ersteren begrenzt und durchschneidet. Diese Logen gestatten, da sie nicht allzufern, und doch höher als der Orgelchor liegen, einen freien Einblick in letzteren und auf Alles, was dort vorgeht. Bedenkt man, wie mächtig der vereinigte Klang von Orgel und Rückpositiv dort oben angeschlagen haben muss, so war es wohl ein Leichtes, diesen dritten Chor, der ja nur den Cantus firmus zu verstärken hatte, vom Hauptchore aus zu leiten und im Takt zu halten. So mag die Gesamtwirkung um so mehr eine überwältigende gewesen sein, als sämtliche Zuhörer in den Seitenschiffen, unter dem Kreuzgewölbe und auf dem hohen Chore von diesem dritten Chor nichts sahen, und unerklärliche Klänge von Oben vernahmen, die hernieder tönten wie Stimmen mittrauernder Engel.

in modernen Concertsälen geboten wird! Verschwommene Massen, ein süßliches *mezza voce* und ein nach Klarheit ringender Kern!

Nach all' diesen eingehenden, ausführlichen Erörterungen kann schliesslich das Resultat in aller Kürze zusammengezogen und in Anwendung gebracht werden.

War in älteren Stimmen die fehlende Bezifferung dem Organisten das selbst redende Zeichen: wann und wo er dem Componisten den Platz an der Orgel einzuräumen hatte, so genügte in späteren Jahren (1730—1750), als das Rückpositiv wie eine zweite Orgel zu gebrauchen war, ein einfaches «*tacet*», auch wohl ein «*senza l'Organo*», um Ersterem, dem Organisten, die Stücke zu bezeichnen, die Bach persönlich zu begleiten wünschte. Zugleich hörte damit der allezeit umständliche und unbequeme Wechsel der Plätze auf. Und fand sich später, bei vorkommender Gelegenheit, Zeit und Musse, lückenhafte Bezifferungen zu ergänzen und den Organisten für seine Aufgabe vorzubereiten: so geschah es durch Nachträge und Einlagen, wie man weiter unten bei näherer Besprechung der Cantaten 97 und 100 unter dem Titel «Besonderes» nachlesen kann*). Beide Cantaten enthalten für die Orgelstimmen nicht weniger als sechs Nachträge und ebenso viele Striche durch die ursprünglichen «*tacet*». Beides — Erscheinung und Widerruf dieser «*tacet*» — stellt deren Bedeutung auch in den Cantaten 92, 94, 95 und 99, wo sich die Lücken der Bezifferung nicht ausgefüllt finden, in das hellste Licht, und dürfte, vereint mit allen übrigen äusseren wie inneren Gründen, keine andere Auslegung als diese zulassen:

dass jene «*tacet*» niemals dem Wesen der Sache, der Begleitung, gegolten haben, sondern ausschliesslich der Person, dem Begleiter.

Indem die Anmerkungen zu den angezogenen Cantaten die näheren bibliographischen Berichte bringen werden, hat die Redaction, ihrer Überzeugung gemäss, diese durch Bach selbst von 15 auf 9 verringerte «*tacet*», um — wie anfänglich gesagt wurde —:

irrigen Ansichten und Auffassungen vorzubeugen, im Notentexte der vorliegenden Ausgabe unterdrückt.

B. Bezifferungen und harmonische Eigenthümlichkeiten.

Obwohl schon öfters behandelt, — siehe die Vorworte zu Jahrgang I 14, II 14, VII 21, VIII 18, — werden beide Thema, die eigentlich nur ein und denselben Gegenstand entweder in Ziffern, oder in Notenschrift betreffen, so lange neuen Stoff zur Besprechung herbeitragen, so lange noch unbekannte Werke unseres Meisters zu Tage treten. Bach ist darin eben unerschöpflich, und die stete Neuheit ihres Entgegnetretens bereitet dem Redacteur seiner unbekannten Werke ebenso oft neue Schwierigkeiten. Es gehört das Eintragen der Bezifferungen in die Partituren zu jenen Arbeiten, die Schritt für Schritt zur Vorsicht mahnen, reifliches Hin- und Her-erwägen erfordern, und dadurch ganz ungewöhnliche Zeitopfer beanspruchen. Vieles, was beim ersten Anblick falsch erscheint, ist es bei näherer Prüfung nicht; andererseits ist aber auch die Zahl der wirklichen Schreibfehler keine geringe. Oft haben sich Bezifferung und Partitur einander zu ergänzen. Intervalle und melodische Gänge, die dem einen Theile fehlen, sind dem andern gegeben. Allein, dies sind gewöhnliche Dinge. Anders verhält es sich, wenn Bach seinen unendlichen Reichthum durchgehender Töne, durchgehender Harmonieen, Anticipationen, Wechselnoten, Orgelpunkte in allen möglichen Stimmen, und Dissonanz-Auflösungen seltener Art erschliesst, so dass Bezifferung und Notentext in offenem Widerspruch mit einander zu stehen scheinen. Da hat denn der Redacteur oft den dringenden Wunsch, sich rückenfrei zu machen, da Niemandem zugemuthet werden kann, jede Note seiner Ausgabe unbedingt für richtig zu halten. Vor Allem möchte ich deshalb beim Aufschlagen des vorliegenden

*; Seite XXXIII und XXXIX.

Bandes auf eine ganz besonders auffallende Stelle verweisen, die sich in der Cantate 93 — «*Wer nur den lieben Gott lässt walten*» — vorfindet, woran sich dann die Hinweise auf andere interessante Punkte anschliessen sollen. Man findet jene Stelle

Seite 74, Takt 4 in nachstehender Gestalt:



Die letzten drei Achtel «*e d c*» des Basses halte ich trotz meines über *d* gesetzten *b* und trotz des herben Klanges mit der Violine I. für richtig, das heisst, aus den Intentionen Bach's hervorgegangen *). Auch heute würden wir Ähnliches schreiben, z. B.



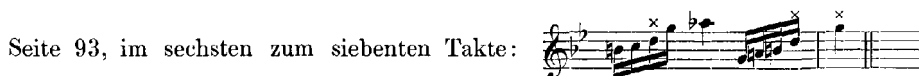
also einen Triller *c des* zu einem Bassgange *e d c*. Daraus dürfte sich ergeben, wie Bach sein Instrumental-Thema, — das bei der Durchführung scheinbar die grössten Härten im Gefolge hat, — verstanden haben will. Der Trostgesang des Chores: «*Wer nur den lieben Gott lässt walten*» findet Veranlassung und Begründung durch eine in einem Instrumentalsatze sich offenbarende Gemüthsstimmung, die Goethe so treffend in die Worte kleidete: «*hangen und bängen in schwebender Pein*». Daher dies fortwährende Sich-heben und -senken in Tönen klingender Seufzer, die durch Tonzeichen nicht anders anzudeuten waren, als durch den Wechsel hinaufdrängender und zurücksinkender kleiner Secunden. Nenne man es nun einen langsamen Triller, oder ein in zwei enge Nebentöne ausgeprägtes Tremulando, — gleichviel! — über solche oder ähnliche Tonfiguren herrscht unter Umständen das musikalische Beharrungsgesetz, der Orgelpunkt, dessen Tonwellen, bestimmt oder unbestimmt ausgeprägt, mit der Führung der anderen Stimmen in begränztem Sinne nichts zu schaffen haben. Kann doch sogar die diatonische Tonleiter — um die Sache auf die Spitze zu treiben — diesem Gesetze verfallen. Z. B.



Auf Grund dieses ewigen Gesetzes, das den Gebieten der Harmonie und Stimmenführung unaufhörlich neue Erscheinungen zuführt und ihnen neues Interesse erweckt, wird es keiner weitem Erläuterung bedürfen, wenn die Nebennote des in Rede stehenden Instrumentalthema's anderweitige, ungewöhnliche Tonverbindungen erzeugt; so z. B.

Seite 73, Takt 6, zwischen Oboe I. und Sopran.

Auch die merkwürdige Stelle der Oboe:



steht, wie obige Tonleiter, unter dem Beharrungsgesetze, das den mit einem Kreuzchen bezeichneten Noten gebietet, keine Rücksicht auf die Durchgangsharmonie der übrigen Stimmen zu nehmen.

*) Die harmonische Molltonleiter, — hier also *e des c*, — kommt auch bei Bach so oft vor, dass derjenige nicht gegen ihn verstösst, der nach Belieben *des* statt *d* lesen möchte; allein er schafft sich durch die entstehenden reinen Octaven mit Violino I. nur neue Bedenken.

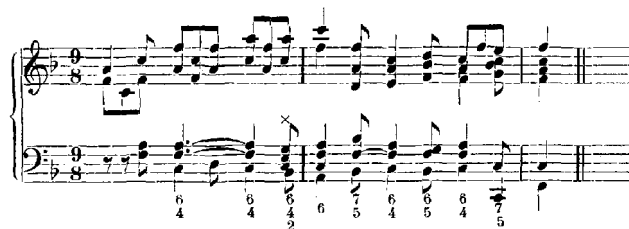
Was Bach in dieser Beziehung wagte, und welch' mächtige Wirkungen er damit zu Stande brachte, davon findet sich eins der glänzendsten Beispiele in der Sinfonie zur 31^{sten} Cantate, «*Der Himmel lacht, die Erde jubiliret*», Jahrgang 7, Seite 13 und 14. Der Durchbruch, den Trompeten und Pauken durch ihr einstimmiges, gewaltiges Beharren bei'm Cdur Accorde, trotz allem Harmonie-Reichthum der übrigen, gleichsam im tausendstimmigen Jubel dahin brausenden Instrumental-Stimmen sich erzwingen, um sie, mit sich fortreissend, Alle zu einem einzigen grossen Gedanken, — «Sieg! Sieg!» rufend, — im Einklange zu vereinigen, wird für alle Zeit beredtes Zeugniß ablegen für Bach's Genie von Gottes Gnaden. Doch kehren wir zu dem Inhalte des vorliegenden Bandes zurück. Eine Fülle hochinteressanter, origineller Erfindungen auf dem Gebiete der Harmonie in Note und Bezeichnung bieten die drei Cantaten über das Lied «*Was Gott thut, das ist wohlgethan*», namentlich in den Eingangschören. Einige Hinweise darauf findet man unter dem Abschnitt «Besonderes» zur Cantate Nr. 98. Für den hier verfolgten Zweck dürften indess, — ausser dem bereits Gesagten, — noch nachstehende drei Fälle vollkommen ausreichen, die in den Cantaten Nr. 96, «*Herr Christ, der ein'ge Gottessohn*», und Nr. 94, «*Was frag ich nach der Welt*», vorliegen.

Zunächst noch zwei schöne Beispiele, wo bei durchgehender Orgelharmonie sich das Beharrungsgesetz bei den übrigen Instrumenten geltend macht:

a) durch einen einzelnen Ton als Orgelpunkt in der Oberstimme; Seite 175, Takt 1—4.



b) durch einen vollen Accord; Seite 159, Takt 4.



Nicht minder verdienen die in der 94^{ten} Cantate vorkommenden beiden Undecimen-Accorde in Violine I. Erwähnung, von denen der letzte seine Auflösung nicht in der Violine, sondern in der Singstimme und Orgel findet; Seite 118, Takt 9—10.

Violine I.

Tenor.

Orgel.

C. Verzierungen.

Im dritten und siebenten Jahrgange ausführlich besprochen, begegnen wir hier zum ersten Male einer Verzierung, von der Walther in seinem musikalischen Lexicon vom Jahre 1732 sagt:

«*Gropo*, oder *Gruppo* ist in der Musik eine Diminutions-Gattung grosser und langer Noten, und bestehet ordinairement aus vier Achtern oder Sechszehnthteilen, deren erstes und drittes in einerlei Tone, das zweite und vierte aber in verschiedenen Tönen sich befinden. Steiget die vierte Note in die Höhe, so ist's ein *Gropo ascendente*. ; steiget sie aber abwärts, so ist's ein *Gropo descendente*, . Diese Diminution wird öfters auf der *penultima* einer Cadenz, um das *trillo* zu endigen, gebraucht.»

Im vorliegenden Bande findet sich dies *Gropo*, vereint mit einem voranstehenden Trillerzeichen, in Cantate 99, «*Was Gott thut, das ist wohlgethan*» Seite 257. Beide Verzierungen, die als alleiniges Eigenthum der Originalpartitur in den darnach gefertigten Originalstimmen «nicht» vorkommen, müssen in ihrer Verbindung als ein höchst interessanter und werthvoller Nachtrag zu den Vorworten obiger Jahrgänge begrüsst werden, und zwar namentlich für Alles, was über die wechselnde Bedeutung des Trillerzeichens in Jahrgang VII, Seite 16—17 des Vorwortes gesagt worden. Aus dem Fehlen beider Zeichen in der Stimme muss die mündliche Unterweisung von Seiten des Componisten dem Spieler gegenüber unbedingt zugegeben werden, und bestätigt klar und eben C. Ph. E. Bach's Aussprüche, die des Beweises halber aus seiner Clavierschule angezogen wurden. Frage bleibt freilich, wie jene mündliche Anweisung gelautet haben mag, ob ein *Gropo ascendente* oder *descendente* den Triller schliessen und den Übergang in den Contrapunkt des Hauptthema's vermitteln sollte, der selbst mit einem *Gropo descendente* beginnt. Allein, auch bei dieser Frage steht uns C. Ph. E. Bach's Autorität zur Seite, der, «ohne dem guten Geschmacke Gewalt thun zu wollen», den vorgeschriebenen Manieren niemals eine slavische Bedeutung beilegte, sondern je nach Umständen und mit Discretion eine freie, künstlerische Auffassung und Ausführung anempfahl.

D. Schreibgebräuche.

Veranlassung zu diesem Abschnitt bieten die Cantaten:

- Nr. 94, *Was frag' ich nach der Welt*,
- Nr. 96, *Herr Christ, der ein'ge Gottessohn*,
- Nr. 97, *In allen meinen Thaten*

in der Arie Seite 117, dem Chore Seite 157, sowie in dem *Grave* Seite 187.

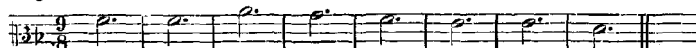
Die Gebräuche, zu deren Besprechung die dies Mal vorliegenden Originale das nothwendige, beweisführende Material liefern, sind zweifacher Art, und beziehen sich zunächst im $\frac{12}{8}$ und $\frac{9}{8}$ Takte auf die wichtige Frage der Eintheilung; sodann auf die Bedeutung des durchstrichenen oder nicht durchstrichenen Viervierteltaktzeichens (C oder C̣).

Seite 117 ff. giebt unsere Ausgabe die von Bach sehr sorgfältig und schön geschriebene Orgelstimme wieder, und zwar auf einem besonderen Systeme, das die Originalpartitur nicht aufweist. Beiläufig gesagt, bringt diese authentische Vorlage Seite 122 eine Kürzung, die der Composition nur zum Vortheil gereichen kann. Wichtiger aber als dieses ist die thatsächliche Feststellung damaligen Schreibgebrauches im $\frac{12}{8}$ Takte und seiner Ausführung. Bekannt ist bei Bach die Anwendung der Semiolen in den dreitheiligen Taktarten, die er, der Abwechslung im Rhythmus halber, besonders

bei Schlüssen häufig anwendet*). Ähnlichen Grund haben die Verbindungen und Übergänge aus dem $\frac{9}{8}$ in den $\frac{3}{4}$, desgleichen aus dem $\frac{12}{8}$ in den $\frac{4}{4}$ Takt. Als Bestätigung des Gesagten findet man hier den seltenen Fall, dass Bach schon durch die Taktvorzeichnung in der autographen Orgelstimme — $\text{C} \frac{12}{8}$ — auf diese Verbindung aufmerksam macht. Der Vergleich mit der Originalpartitur belehrt des Weiteren. Obwohl sich der Rhythmus der Arie grösstentheils im $\frac{12}{8}$ Takt bewegt, schreiben die Originale dennoch nur vorübergehend darin; z. B. Seite 120 im letzten Takte, Seite 121 Takt 1 und 2, sowie Seite 123 Takt 7. Den entscheidenden Spruch für Schreibart und Ausführung thun endlich «Takt 3 und 4 auf Seite 123», wo der Componist ein und dieselbe Grundstimme in doppelter Schrift verzeichnet. Die autographe Stimme notirt dem Schreibgebrauche gemäss $\frac{4}{4}$ Takt; die Originalpartitur giebt dazu die Ausführung im $\frac{12}{8}$ Takt. Figuren punktirter Achtel sind demnach im $\frac{12}{8}$ Takte, — so lange er nicht vom $\frac{4}{4}$ Takte abgelöst wird, — gewissermassen abzustumpfen und aus dem viertheiligen in den dreitheiligen Takt zu übertragen, wie dort Figura zeigt:

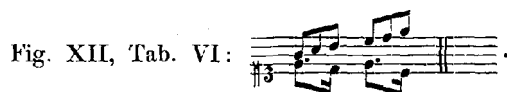


Ähnlich verhält es sich mit dem Cantus firmus des im $\frac{9}{8}$ Takte geschriebenen Hauptchores der Cantate 96, Seite 157. Sowohl die Originalpartitur als auch die Originalstimmen für Alt und Horn notiren durchweg:



und nur die von Bach eigenhändig geschriebene Stimme der Posaune schreibt genauer und zwar so, wie es vorliegende Partitur wiedergiebt. Alles dies bestätigend schreibt C. Ph. E. Bach in seiner Clavierschule (dritte Auflage vom Jahre 1787) auf Seite 98:

«§ 27. Seit dem häufigen Gebrauche der Triolen bei dem sogenannten schlechten oder Vier-Viertheil-Takte, ingleichen bei dem Zwei- oder Dreiviertel-Takte findet man viele Stücke, die statt dieser Takt-Arten oft bequemer mit dem Zwölf, Neun oder Sechs-Achttheil-Takte vorgezeichnet würden. Man theilt alsdann die bei Fig. XII (Tab. VI) befindlichen Noten wegen der andern Stimmen so ein, wie wir allda sehen. Hierdurch wird der Nachschlag, welcher oft unangenehm, allezeit aber schwer fällt, vermieden.»



Was nun den andern, oben erwähnten Schreibgebrauch betrifft, so ist bekannt, dass bei älteren Meistern das durchstrichene C ein *Allabreve* anzudeuten pflegt. Bach scheint darauf wenig, oder gar keinen Werth gelegt zu haben, denn seine «durchschnittenen Halbkreise» — (wie sie ur-

*) Berühmt sind die trefflich wirkenden Semiolen im Scherzo von Beethoven's *Eroica*. Welch' grosser Reichthum aber auch in rhythmischer Beziehung bei Bach sich vorfindet, ist bis jetzt noch wenig beachtet worden. Um nur Weniges anzuführen: wie gewaltig und tief sind die Wirkungen in der Alt-Arie der 20^{sten} Cantate, «*O Ewigkeit, du Donnerwort*», — Jahrgang II, Seite 314, — wo $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ Takt im krampfhaften Flehen mit einander ringen:



Ein Gegenstück, nicht minder schön, liefert Cantate 48, «*Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen*» — Jahrgang X Seite 292 — in der Tenor-Arie: «*Vergiebt mir Jesus meine Sünden*». In einem andern kirchlichen Werke — «*Unser Mund sei voll Lachens*» — das im nächsten Cantatenbände unter Nr. 110 erscheinen soll, verbindet die ergreifende, wunderbar schöne Alt-Arie «*Ach Herr, was ist ein Menschenkind, dass du sein Heil so schmerzlich suchest*» die Taktarten $\frac{3}{4}$ und $\frac{9}{8}$ in ebenfalls meisterlicher Weise.

sprünglich heissen) — stehen in den meisten Fällen in geradem Widerspruch mit jener althergebrachten Bedeutung. So findet man nicht allein Band XV Seite 3, 13 und 74, ferner in Band XVII Seite 3, 81 und 109 dieses Zeichen an ungehöriger Stelle, sondern Band III sogar bei einleitenden *Grave*-Sätzen zu Clavierstücken in der alten, französischen Ouverturenform. Und doch sind alle diese Sätze theils nach wohl erhaltenen, schön geschriebenen Autographen, theils nach alten Ausgaben redigirt, die Bach entweder selbst gestochen, oder doch zum Wenigsten revidirt hat! In den Originalen zum vorliegenden Bande finden wir diese Ungiltigkeits-Erklärung wenn möglich noch stärker ausgeprägt, und lässt darin, — wenigstens von Seiten Bach's, — kaum eine andere Bedeutung erkennen, als die einer kalligraphischen Verzierung oder Gewohnheit. Getreu, wie unsere Ausgabe wiedergibt, finden sich die Halbkreise in der Arie aus Cantate 94 Seite 117 allein in der schönen autographen Orgelstimme durchstrichen, sonst weder in der Originalpartitur, noch in den übrigen Originalstimmen. Ferner. In Cantate 97 Seite 187 finden sich in der Originalpartitur trotz der Überschrift «*Grave*» die *C* sämtlicher Stimmen durchstrichen, jedoch: — mit alleiniger Ausnahme des Continuo! In den dazu gehörigen Stimmen setzen sich diese Widersprüche fort. Das schöne Autograph zur Violine I. schreibt *C*, die übrigen Stimmen *C*; Seite 218 lesen *C* sämtliche autographen Theile der Stimmen, *C* dagegen die Originalpartitur, sowie die vom Copisten darnach gefertigten Stimmen. Einem solchen wirren Durcheinander, wie diese letzten Fälle bieten, konnte denn doch vorliegende Partitur unmöglich gerecht werden. Das Eingreifen der Redaction war geboten. Um Missverständnissen vorzubeugen, sind die durchschnittenen Halbkreise *C* überall vermieden worden, wo die Originale einen Anhalt dafür boten, den bedeutungslosen Zierrath über Bord zu werfen.

Besonderes.

Cantate XCI. (Seite 3.)

Vorlagen:

- a) Die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.
- b) Eine Partiturabschrift auf der Amalienbibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin von der Hand Kirnberger's, dessen Name auf der ersten Seite unten verzeichnet steht. Sie wird dort fälschlich als Autographon bezeichnet.
- c) Eine alte, sauber gefertigte Partiturabschrift auf der Königl. Bibliothek zu Berlin, Nr. 88 des dortigen Bach-Archives.

Der Titel auf dem alten Umschlage der Originalstimmen lautet:

„*Fer. 1. Nativ. Christi*

Gelobet seistu Jesu Christ p

*a 4 Voci | 2 Corni | Tamburi | 3 Hautbois | 2 Violini | Viola | con | Continuo
d Sig. Joh. Seb. Bach.“*

Mit diesem Titel stimmen die äusseren Titel wie die inneren Überschriften der unter b) und c) verzeichneten Partituren in allem Wesentlichen überein. Doppelt vorhanden ist unter sämtlichen Stimmen allein der Continuo; die übrigen haben sich dagegen nur einfach erhalten. Der durchgän-

gig bezifferte Continuo steht in Fdur. Autographe Theile sind folgende: in den Pauken der Schlusschoral und in dem transponirten Continuo die Bezifferung. Im Übrigen finden sich überall zahlreiche Beweise von Bach's genauer Revision, die namentlich in dem Duette Seite 26 von wesentlichster Bedeutung für diesen herrlichen Satz geworden ist. Die älteren Lesarten, wie sie nach den Partituren unter b) und c) der Anhang Seite 333 mittheilt, sind zwar auch in den Stimmen noch als das Ursprüngliche erkennbar, finden sich aber hier mit grossem Fleisse auf das Sorgfältigste verbessert. Der interessante und lehrreiche Vergleich zwischen Originalpartitur und Originalstimmen dürfte hier wieder einmal recht augenscheinlich den hohen Werth der letzteren bezeugen. Ganz abgesehen von der Bezifferung, die sich bekanntlich nur in den Stimmen findet, enthalten dieselben auch für authentische Herstellung des Notentextes, sowie für Art und Weise der Ausführung die wichtigsten Zusätze und Verbesserungen.

Als Wasserzeichen führt das Papier der Originalstimmen einen Halbmond.

Das nach dem Lateinischen «*Grates nunc omnes*» gedichtete Lied Dr. M. Luther's ist

wörtlich beibehalten: in Vers 1 und 7, Seite 3 und 32;

desgleichen, jedoch mit eingeflochtenen Sätzen für Recitativ: in Vers 2, Seite 21;

umgedichtet dagegen: in Vers 3 und 4 (Seite 22), Vers 5 (Seite 25) und Vers 6 (Seite 26).

Melodie und Tonsatz des Schlusschorales finden sich Jahrgang XVI, Seite 371 wieder. Es stellt sich jetzt heraus, dass, — wie nach den Originalstimmen zu der Cantate Nr. 64, «*Sehet, welch eine Liebe*», anzunehmen war, — der daselbst mitgetheilte Tonsatz zur Melodie: «*Gelobet seist du Jesu Christ*» in der betreffenden Handschrift der Amalienbibliothek auf dem Joachimsthal zu Berlin falsche Stellung hat, und ausserdem, — was besonders hervorgehoben werden muss, — mit Hinweglassung der durchaus nothwendigen Füllstimme des zweiten Hornes fehlerhaft wiedergegeben ist.

Der Componist der Melodie, die schon vor 1519 vorkommt, ist unbekannt.

Seite 7, Takt 3 lesen die Vorlagen die letzte Note der Viola *d* (statt des canonisch bedingten *f*).

Seite 8, Takt 4. Letzte Note des zweiten Hornes *d*, statt *c*, dem Klange nach also *a*, statt *g*.

Seite 15, Takt 3 finden sich Octaven zwischen Oboe II. und Continuo.

Seite 16, Takt 3. Viertes Achtel im zweiten Horne *c*, statt *g* (oder dem Klange nach *g*, statt *d*).

Seite 23, Takt 3, Violine I. erstes Viertel:  statt Triole. Vergleiche Seite 22 Takt 8, 16, u. s. w.

Seite 24, Takt 7, Violine II. drittes Viertel *c* in Quinten mit der Singstimme. Siehe Bezifferung.

Seite 26 u. s. f. Die wichtigsten Verschiedenheiten zwischen Partitur und Stimmen finden sich hauptsächlich im Mittelsatze (Vergleiche Seite 29—31 mit dem Anhang Seite 333), während die übrigen, geringeren Abweichungen mit Stillschweigen übergangen werden können.

Seite 27, Takt 8, 9 und 10. Die kleinen Noten in Sopran und Alt sind autographe Nachträge der Originalstimmen.

Seite 32, Takt 1, viertes Viertel im Alt *d*, statt *e*.

Seite 32, Takt 8, schreiten drittes und viertes Viertel des Altes mit dem Basse in Octaven fort.

Cantate XCII. (Seite 35.)

Vorlage: Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

Der Titel auf dem alten Umschlage lautet:

„*Dominica Septuagesim.*“

Ich hab' in Gottes Hertz und Sinn

d

4 Voci | 2 Hautbois d'Amour | 2 Violini | Viola | e | Continuo | di | J. S. Bach.“

Von den beiden vorhandenen Stimmen des Continuo steht die unbezifferte in Hmoll, die zweite, nicht durchweg bezifferte in Amoll. Sämmtliche übrige Stimmen finden sich nur noch in einfachen Exemplaren vor. Autograph ist im Alt: Choral und Recitativ Seite 61; in den Stimmen für Sopran, Oboe I., Violine II. und Viola: die Arie Seite 64; endlich im transponirten Continuo die Bezifferung. Die übrigen Theile der Stimmen lassen überall sorgsame Durchsicht von der Hand des Componisten erkennen.

Wasserzeichen: ein Halbmond.

Von den zwölf Versen des Paul Gerhardt'schen Liedes finden sich im Ganzen fünf benutzt; davon

wortgetreu: Vers 1, 5 und 12, — Seite 35, 54 und 68; —

desgleichen, jedoch mit Zusätzen für Recitativ: Vers 2 und 10, — Seite 47 und 61. —

Dem Gedankengange dieser fünf Hauptverse schliessen sich endlich vier frei erfundene Dichtungen an, welche die Texte geliefert haben zu:

Arie Seite 49, Recitativ Seite 57, Arie Seite 58, und Arie Seite 64.

Der Componist der Melodie ist unbekannt. Als ursprünglich französische Weise: *Il me suffit de tous mes maux* erscheint sie zuerst im Jahre 1529. In deutschen Choral- und Gesangbüchern führt sie allgemein die bekannten Anfangsworte des Liedes: «*Was mein Gott will, gescheh' allzeit*» als stehende Bezeichnung.

Seite 43, Takt 2 liest Oboe II. im Original *ais*, statt *a*.

Seite 44, Takt 10, Oboe II.:  Siehe dagegen die vorhergehenden

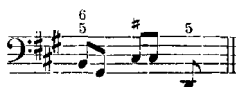
Takte (6 und 8), sowie auch unzählige andere Stellen ähnlicher Art.

Seite 49, Takt 5. Continuo «*c*» durch ein autographes $\sharp$; Orgel *cis*.

Seite 49, Takt 4 der Arie, Viola. Die drei Sechszehntheile des dritten Viertels stehen um einen Ton zu hoch.

Seite 52, Takt 7, drittes Viertel im Tenore: *ecis*, statt *eh*.

Seite 54, Takt 9, letzte Note in Oboe II. *a*, statt *gis*. Siehe ebendasselbst Takt 14, Seite 55 Takt 7 und anderwärts.

Seite 54, Takt 13, Bezifferung: 

Seite 56, Takt 12, erstes Viertel in Oboe I.: *cis d* — (Octaven mit dem Continuo) —, statt *cis h*. Siehe Seite 54, Takt 8, sowie Seite 55, Takt 6.

Seite 57, Takt 2 und 3. An Stelle der eingeklammerten Bezifferung ist im Originale eine Lücke. Möglicher Weise könnte auch die Bezeichnung «*tasto solo*» fehlen.

Seite 58. Die ersten Worte der Singstimme lauten ursprünglich: «*Das Stürmen von den rauhen Winden*». Correctur des Componisten.

Seite 64, Takt 5 der Arie in Viola *da*, statt *cis a*. Vergleiche Seite 65, Takt 20, wo das Vorspiel in A dur wiederkehrt.

Seite 58 und 64 fehlt in den beiden Arien, sowie Seite 68 im Chorale die Bezifferung. Die Arie Seite 64 trägt dafür, — natürlich nur in der Orgelstimme, — die Überschrift «*Senza accompagnem.*» Bedeutung und Beziehung dieser Anmerkung siehe oben unter «Allgemeines» A., Seite XVIII.

Seite 68. Seinem Copisten zu viel zutrauend, hat Bach, — den Instrumentalstimmen gegenüber, — die hier einmal recht nothwendige Revision leider unterlassen. Die Viola geht aus Verschen mit der Violine II.; die beiden Oboen nebst Violine I. lesen den Auftakt: *fis gis*, statt *fis g*, und die Violine II. schliesst im fünften Takt mit *dis*. Unsere Ausgabe folgt den auch an dieser Stelle von Bach revidirten Singstimmen.

Cantate XCIII. (Seite 71.)

Vorlage: Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

Der alte Umschlag trägt nachstehenden Titel:

„*Dominica 5 post Trinit.*“

Wer nur den lieben Gott lässt walten

d

4 Voc. | 2 Hautbois | 2 Violini | Viola | e | Continuo | di Sig. | J. S. Bach.“

Dreifach vorhanden ist der Continuo. Von den beiden guten Stimmen steht die unbezifferte in C moll, die bezifferte in B moll. Weniger werthvoll ist die dritte Stimme, die wie die erste in C moll steht und ebenfalls Bezifferung trägt. Violine I. und II. finden sich doppelt, der Rest der Stimmen dagegen nur einfach. Sämmtliche Stimmen erweisen sich als vom Componisten sorgfältig revidirte Handschriften, und die Bezifferung der transponirten Stimme ist durchgängig autograph.

Wasserzeichen: M. A.

Als Bach in der Zeit seiner höchsten Meisterschaft sechs Choralbearbeitungen aus seinen Cantaten wählte, dieselben für Orgel arrangirte und bei Schübler in Zella durch den Druck veröffentlichte, entnahm er vorliegender Cantate den herrlichen Tonsatz, den er zu Vers 4 — Seite 87 — erfunden hatte. Jedoch, das Arrangement einer viel- und vollstimmigen Musik kann niemals Alles wiedergeben. Indem vor Allem die Stimmenführung getreu beibehalten werden musste, kam die harmonisch-rhythmische Begleitung des Generalbasses in Wegfall*). Ausserdem wurden einige Verzierungen unterdrückt, die Bach für den Geschmack der Sänger und Instrumentalisten in den ausgeschrieben Stimmen, nicht aber in seinen Partituren anzudeuten pflegte und in unserer Ausgabe schon seit längerer Zeit durch besondere Zeichen markirt werden.

In sehr verschiedener Gestalt findet sich Georg Neumark's allbekanntes Lied behandelt.

Wortgetreu: Vers 1, 4 und 7, — Seite 71, 87 und 94;

mit neuen Gedanken durchflochten: Vers 2 und 5, — Seite 83 und 90;

umgedichtet: Vers 3 und 6, — Seite 84 und 91.

Neben der Entstehungszeit 1657 für Lied und Melodie — von letzterer ist Georg Neumark ebenfalls der Verfasser — wird auch das Jahr 1652 genannt, obwohl mit weniger Wahrscheinlichkeit.

Seite 73, Takt 4, 5 und 6, sowie

Seite 77, Takt 2, 3 und 4. Die kleinen keilförmigen Zeichen über einzelnen Noten der Singstimmen sind eigenhändige Zusätze Bach's. Ihre Bedeutung dürfte Betonung sein. (Vergleiche Jahrgang 12, Johannespassion, Seite 70, Takt 4 und 7, desgleichen Seite 77, Takt 11.)

Seite 77, auf dem zweiten und dritten Achtel finden sich Quinten zwischen Oboe II. und Violine II.

Seite 80, Takt 4, zweite Hälfte des Taktes in Viola:  Siehe Tenor.

Seite 87. In den meisten Stimmen trägt der Satz die Überschrift: *Arie*, im C moll-Continuo dagegen: *Duett*.

Seite 88, Takt 7. Alle drei Continuo stimmen lesen im dritten Viertel *b*, die gedruckten «sechs Choräle» dagegen *h*.

Seite 90, Takt 2. Tempobezeichnung verschieden; «*Furioso*» im Continuo, «*Allegro*» in der Singstimme.

* Vergleiche «Allgemeines» A., Seite XIV.

Seite 90 liest C. von Winterfeld in seinem Evangelischen Kirchengesange Band III Seite 144 der Notenbeilagen: du darfst nicht meinen, dass dieser Gott im Schoosse sitze u. s. w., der sich mit stetem Glücke speist, bei lauter guten Tagen muss oft zuletzt, nachdem er sich an eitler Lust ergötzt, «*der Tod dem Tropfen sagen*». Die theils fehlende, theils ungenaue Interpunction des Originals erschwert allerdings das Verständniss. Die Deutlichkeit der Worte: «*Der Tod in Töpfen!*» ist jedoch über jeden Zweifel erhaben, und nimmt, sehr sinnig, seine Beziehung auf die bekannte Erzählung vom Propheten Elisa, Könige 2, Cap. 4, Vers 40. Hiernach, sowie nach den musikalischen Einschnitten und Schlüssen war auch die Unordnung der Interpunction zu berichtigen.

Über die harmonischen Eigenthümlichkeiten von zwei auffallenden Stellen, die sich

Seite 74, Takt 4, sowie Seite 93, Takt 6 und 7

finden, siehe den Abschnitt B. unter «Allgemeines», Seite XIX.

Cantate XCIV. (Seite 97.)

Vorlagen:

- a) Die Originalpartitur auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin;
- b) die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

a) Die Originalpartitur.

Mit dem Umschlage fehlt auch der Titel. Die innere autographe Überschrift lautet:

„J. J. Concerto Doica 9 post Trinit. Was frag ich nach der Welt.“

Die Schrift kennzeichnet sich durchweg als Concept, das stellenweis an grosser Unleserlichkeit leidet. Am Schlusse fehlt das übliche *S. D. Gl.*

Wasserzeichen: ein Halbmond.

b) Die Originalstimmen.

Der Titel auf dem alten Umschlage lautet:

„Dominica 9 post Trinit.
Was frag ich nach der Welt

á

4 Voc. | Travers. | 2 Hautbois | 2 Violini | Viola | con Continuo | di Sig. | J. S. Bach.“

Unter den Stimmen findet sich Violine I. und II. doppelt; dreifach der Continuo, einfach der übrige Theil. Der bezifferte, *Organo* überschriebene Continuo steht in Cdur und ist durchgängig ein schön geschriebenes Autograph, das jedoch nicht alle Nummern der Partitur enthält. In den drei Arien Seite 104, 111 und 124, die hinsichtlich einer wirksamen Orgelbegleitung unstreitig als die bedürftigsten und schwierigsten bezeichnet werden müssen, finden sich ebenso oft wiederholte «*tacet*», durch die sich Bach die persönliche Lösung und Ausführung dieser wichtigen Aufgabe vorbehielt*). Ausser dieser Stimme rührt noch Folgendes von der Hand des Componisten her: in der Flöte der Schlusschoral, und in der Oboe I., sowie im Soprane die grössere Hälfte der Arie Seite 124. Im Ganzen scheinen die Stimmen aus sehr verschiedener Zeit zu stammen. Sie zeigen wenigstens sehr verschiedene Schrift und keinesweges einheitliche Wasserzeichen. Den heraldischen Adler führen die älteren Theile: Oboe I. und II., Violine I. und II., Viola, die vier Singstimmen und der bessere D-Continuo. Dagegen ist das Zeichen in der autographen Orgelstimme **M A**; in der Flöte eine

*) Siehe «Allgemeines» A., Seite XV unten; desgleichen Seite XVIII.

Eiche mit einigen Blättern und Eckern (wie auf deutschen Karten); und in den wenig werthvollen Doubletten der beiden Violinen und des Continuo in *D*: **I W I**.

Von dem Liede, das Georg Michael Pfefferkorn zum Verfasser hat und im Jahre 1667 entstand, hat Bach's Dichter nur drei Verse wortgetreu beibehalten, nämlich:

Vers 1 (Seite 97) und Vers 7—8 (Seite 127).

Einschaltungen — für Recitativ — begegnen wir im 3. und 5. Verse (Seite 107 und 115);

Umdichtungen in Vers 2, 4 und 6 (Seite 104, 111 und 117);

endlich einer eigenen Dichtung in der Arie für Sopran (Seite 124).

Der Name des Componisten der Melodie ist unbekannt. Als Quelle derselben gilt das Darmstädter Gesangbuch vom Jahre 1698.

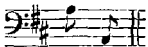
Seite 97, Takt 1. Die von Bach eigenhändig geschriebene Stimme für Orgel hat hier Pause, und ich bin der Ansicht, dass sich damit eine dem Componisten wohlbewusste Absicht verbindet.

Seite 97, Takt 4. Letztes Achtel der Flöte in der Stimme: *g e*, statt *g fis e*, wie die Originalpartitur liest. Vergleiche Seite 100, Takt 3.

Seite 98, Takt 3. Der Eintritt des *c* ist in den verschiedenen Originalstimmen der Flöte, Oboe und Violine I. schwankend, d. h. bald hier, bald dort. Es erklärt sich aus der Undeutlichkeit der Originalpartitur, die das Richtige nur mit Mühe erkennen lässt.

Seite 98, Takt 4, zweites Viertel in der Stimme der Flöte:  Es ist der Lesart der Originalpartitur, — wie oben Seite 97 Takt 4, — der Vorzug gegeben worden.

Seite 102, Takt 1, erste Hälfte. Continuo nach der Originalpartitur: *e fis g dis*, statt *e h g dis*. Autographie Correctur in den Stimmen, der Octaven mit der Flöte halber.

Seite 106, Takt 12. Letztes Viertel der Singstimme nach der Originalpartitur:  Die Originalstimme enthält die von Bach selbst verbesserte Lesart unserer Partitur.

Seite 108, Takt 19. Lesart des Textes nach der verbesserten Stimme. Die Originalpartitur liest: «*Oft bläst uns eine schale Luft*». Ähnliche Varianten zwischen Partitur und Stimme finden sich noch einige Male, sind aber nicht minder kleinlich als diese.

Seite 115 und 116, Recitativ. Nach der Originalpartitur lange Noten im Continuo, die jedoch in der autographen Orgelstimme in Viertelnoten umgeschrieben sind.

Seite 118, Takt 9—10. Siehe darüber *B*. «Allgemeines», Seite XX.

Seite 123, Takt 3—4. Siehe darüber *D*. «Allgemeines», Seite XXII.

Cantate XCV. (Seite 131.)

Vorlage: Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Der von einem der Copisten Bach's verfasste Titel auf dem alten Umschlage lautet:

„*Domin: 16 post Trinit:*

Christus der ist mein Leben, sterben ist p

a

4 *Voci* | *Cornio* | 2 *Hautbois d'Amour* | 2 *Violini* | *Viola* | *con* | *Continuo* | *di Sign:*

J. S. Bach.“

Die Handschrift stammt aus der ehemals Gräfflich Voss'schen Sammlung. Doppelt vorhanden ist der Continuo. Die unvollständig bezifferte Stimme steht in *F*dur, doch ist bei den Recitativen

die Singstimme mit notirt, so dass nöthigenfalls der Spieler des Generalbasses die Harmonien auch ohne Bezifferung richtig anschlagen konnte. Alle übrigen Stimmen haben sich nur in einfachen Exemplaren erhalten. Bach's Revision erweist sich hinsichtlich der Vortragszeichen als ziemlich sorgfältig, lässt aber im Notentexte selbst vielfach zu wünschen übrig. Augenscheinlich mangelte die Zeit dazu, weshalb auch Bezifferung und Revision der Orgelstimme so unvollständig blieb. Hier ist die Arie Seite 145 nicht allein unbeziffert, sondern auch hinsichtlich des Notentextes geradezu unbrauchbar. Grund genug, den Organisten von dem Versuch, eine Begleitung ohne Bezifferung zu wagen, durch die beigefügte Bemerkung: «*senza l'Organo*» abzuhalten. (Siehe darüber des Näheren unter «Allgemeines» A., Seite XV unten; desgleichen Seite XVIII.)

Wasserzeichen der Originalstimmen. unkenntlich.

Der Text der Cantate ist aus vier verschiedenen Kirchenliedern durch verbindende Worte zusammengestellt, und entlehnt:

- (Seite 131) aus: «*Christus, der ist mein Leben*» Vers 1 (gedichtet von Simon Graf, componirt von Vulpus);
- (Seite 138) aus: «*Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin*» Vers 1 (gedichtet und componirt von Dr. Martin Luther 1524);
- (Seite 142) aus: «*Valet will ich dir geben*» Vers 1 (gedichtet von Valerius Herberger 1613, componirt von Melchior Teschner 1613); endlich
- (Seite 153) aus: «*Wenn mein Stündlein vorhanden ist*» Vers 4 (gedichtet von Nicolaus Hermann 1560 nach dem Lateinischen des Augustinus: *Turbabor, sed non pertubabor*. Die Melodie stammt aus dem Frankfurter Gesangbuch vom Jahre 1569).

Seite 131 liest die Viola auf dem letzten Achtel *fis*, statt *d*. Vergleiche Seite 135, Takt 5.

Seite 132, Takt 10. Das *e* der Viola erscheint zum *f* des Altes sehr befremdlich und bleibt fraglich.

Seite 132, Takt 14, Violine II.: *g*, statt *fis*.

Seite 133, Takt 4, Oboe II. (dem Klange nach): *a c «h» fis*, statt *a c a fis*.

Seite 134, Takt 14, Viola: *c e «g» c*, statt «*a*». Vergleiche Seite 131, Takt 6.

Seite 135, Takt 5, Oboe I. Die drei letzten Noten stehen um einen Ton zu hoch.

Seite 135, Takt 11, Viola: *h «c» f h e*, statt «*d*».

Seite 136, Takt 7, Viola auf dem dritten Viertel: *g d*, statt *a d*. Vergleiche Seite 131, Takt 2.

Seite 143, Takt 7, beide Oboen auf dem zweiten Viertel: «*fis» cis d*, statt «*e*».

Seite 143, Takt 7 in beiden Continuostimmen: *gis h «d» g*.

Seite 146, Takt 2 und 3, Violine II. Der ganze Takt um eine Terz zu hoch. Siehe Seite 150, Takt 9 und 10.

Seite 147, Takt 3, Viola: statt der Pause auf dem zweiten Viertel eine Wiederholung der beiden vorhergehenden Achtelnoten: *g e*.

Seite 148, Takt 10, Viola *fis d*, statt *d d*.

Seite 151, letzter Takt in Viola: *fis e* dreimal, statt *fis fis*.

Seite 154, Takt 2 in Viola und Tenor letztes Viertel: *h*, statt *g*.

Cantate XCVI. (Seite 157.)

Vorlagen:

- a) Die Originalpartitur der Königlichen Bibliothek zu Berlin;
- b) die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

a) Die Originalpartitur.

Ein alter Umschlag trägt die Aufschrift:

„*Concerto | Dominica 18 post Trinit:*
Herr Christ der einge Gottes Sohn p
a

Traversiere | 2 Hautbois | 2 Violini | Viola | Canto, Alto, Tenor, Basso e Continuo
di J. S. Bach.“

Die Partitur selbst führt die innere Überschrift:

„*J. J. Doica 18 post Trinitatis Herr Christ der einge Gottes Sohn*“

sowie am Schlusse das Zeichen:

„*S. D. G. Fine.*“

Ihrem äusseren Erscheinen nach ist die Schrift zwar keine Reinschrift des Meisters, aber dennoch im Ganzen ziemlich klar und deutlich. Auf der Rückseite des Umschlages geklebt findet sich noch der Rest einer bezifferten Orgelstimme in *Es*, deren Benutzung für die Bassarie Seite 180 besonders deshalb sehr erwünscht war, da die bezifferte Stimme der Thomana gerade an dieser Stelle durch Schreibversehen verunglückt ist.

Wasserzeichen: ein Halbmond.

b) Die Originalstimmen.

Der Titel des Umschlages stimmt mit jenem der Originalpartitur fast buchstäblich überein. Unter den dort verzeichneten Stimmen findet sich nur der Continuo doppelt. Beide Stimmen, auch die bezifferte, stehen in *F*. Sämmtliche Stimmen sind vom Componisten genau revidirt, auch in einigen Lesarten, — worüber weiter unten nachzusehen ist, — wesentlich verbessert. Was denselben aber im vorliegenden Falle wieder einmal ganz besondern Werth verleiht, das sind die Aufklärungen hinsichtlich der Instrumentirung, welche weder die Partitur, noch die verschiedenen Titel erschöpfend angeben.

Die Partitur verzeichnet die Flöte im ersten Chore mit dem *G*-Schlüssel auf der ersten Linie, was mit der *Flauto traverso* niemals geschieht. Man müsste also, anderweitig vorkommenden, gleichen Fällen gemäss, auf die beabsichtigte Mitwirkung einer Schnabelflöte (*Flûte à bec*) schliessen; allein die Originalstimme trägt im ersten Chore die Überschrift: «*Flauto piccolo*», in der Arie Seite 175 dagegen: «*Traverso Solo*». Auch ihr Schweigen im Schlusschorale, das ebenfalls aus der Originalstimme hervorgeht, dürfte wohlüberlegte Absicht sein, indem dadurch der Gedanke eines allmählichen Sich-hinab-senkens der Töne aus höchster Höhe in tiefere Lagen poetischen Ausdruck findet. Allein, noch heutigen Tages wird man schwerlich — besondere theatralische Effecte abgerechnet*) — die Pickelflöte ohne achtfüssige Unterlage benutzen. In den meisten Fällen geschieht es durch eine gewöhnliche Flöte (*Flauto traverso*), doch kann der 8 Fusston auch in anderer Weise ergänzt werden. So lässt Bach in der Cantate: «*Ihr werdet weinen und heulen*», einer Cantate, die demnächst veröffentlicht werden wird, die Pickelflöte durch das Solo einer gewöhnlichen Violine (oder Flöte) unterstützen. Im vorliegenden Falle geschieht es, der Originalstimme nach, durch eine in *Ddur* stehende

*) wie z. B. in Weber's Freischütz und Meyerbeer's Hugenottenlied.

Violino piccolo. Sowohl diese letztgenannte Stimme, als auch die gemeinschaftlich auf einem Blatte niedergeschriebenen «autographen» Zusätze für «*Corno*» und «*Trombona*» vervollständigen die Zahl der durch die Titelblätter genannten Stimmen als Ergänzungen wesentlichster Art. Autograph ist noch in sämtlichen Stimmen der Schlusschoral, und in dem unbezifferten Continuo Alles von Seite 172 Takt 2 bis zu Ende des Werkes.

Das Wasserzeichen der Originalstimmen ist ebenfalls ein Halbmond.

Noch ist zu bemerken, dass vorliegende Cantate auch in unvollständigen Abschriften vorkommt; so z. B. auf der Amalienbibliothek des Joachimstales zu Berlin, desgleichen in der Bibliothek des Königl. Institutes für Kirchenmusik ebendasselbst. In beiden Fällen beginnt das Werk mit dem Recitative Seite 174: «*O Wunderkraft der Liebe*», und hat denn auch unter diesem Namen allgemeinere Verbreitung in Catalogen gefunden. Eine selbstständige Cantate «*O Wunderkraft der Liebe*» von Bach giebt es demnach nicht. Dagegen begegnet man auf beiden letztgenannten Bibliotheken einer zweiten Composition des Textes: «*Herr Christ, der einge Gottessohn*», die mit einem sehr einfach gesetzten Chorale in G dur zu jenem Liede beginnt. Sie scheint ganz und gar unecht zu sein, und hat mit unserer Cantate, die durchweg den Stempel von Bach's Meisterschaft an sich trägt, nicht das Geringste gemein*).

Von dem im Jahre 1524 gedichteten Liede der frommen Sängerin Elisabeth Creutziger erscheinen hier

in wörtlicher Wiedergabe: Vers 1 und 5, Seite 157 und 184; und

in umgedichteter Form: Vers 2 und 3, Seite 174 und 175.

Der Text zu Recitativ und Arie Seite 180 ist freier Zusatz.

Als Componist der Melodie wird Andreas Knöppen (*Cnophius*) angegeben. Sie findet sich zuerst in Joh. Walther's Gesangbuch vom Jahre 1524.

Seite 159, Takt 4, sowie

Seite 175, Takt 1—4 sind bereits früher unter *B.* «Allgemeines» Seite XX besprochen worden.

Seite 175, Takt 15. Letzte Note der Flöte *c* (statt *d*). Vergleiche Seite 176, Takt 4, sowie Seite 177, Takt 10. Der Orgelpunkt — das beharrende *c* des Flöten-thema's — ist in diesen Parallelen aufgegeben. Die beabsichtigte Abweichung wird durch Seite 177, Takt 2, wo sich die Stelle in Dmoll wiederholt, durch den buchstäblichen, autographen Zusatz «*e*» in der Originalpartitur ausdrücklich bekräftigt.

Seite 176, Takt 16. Die Originale lesen die vier Noten des zweiten Viertels in der Flöte einen Ton tiefer.

Seite 180, Takt 9 der Arie, sowie Seite 181, Takt 5 und 11 folgt unsere Ausgabe den Lesarten der von Bach verbesserten Stimmen. Die Originalpartitur notirt in den angezogenen Takten die betreffenden ersten Viertel nicht als punktirte Achtel und Sechszehnteile, sondern, — dem Thema der Violinen entgegen, — in gleichen Achtelnoten.

Seite 184, Takt 3. Der autographe Theil der Bassstimme liest die Stelle, — abweichend von der Originalpartitur, — eine Octave tiefer; mit dem Continuo also im Einklange. Ein offenesbarres Versehen.

Cantate XCVII. (Seite 187.)

Vorlagen:

- a) Die Originalpartitur im Besitze des Herrn Locker zu London;
- b) die Originalstimmen auf der Königl. Bibliothek zu Berlin.

*. Ph. Spitta ist in seinem grossen, ausführlichen Werke über Bach derselben Meinung (Siehe Band 1, Seite 800—801).

a) Die Originalpartitur.

Dieselbe wanderte im Jahre 1820 aus Leipzig in den Besitz eines Herrn Stumpff. Der gegenwärtige Besitzer ist, wie schon oben erwähnt, Herr Locker zu London. Bedenken wir, wie so viele werthvolle Autographe Bach's, — von deren Existenz man weiss, — in unserm deutschen Vaterlande theils verborgen, theils zur Benutzung verweigert werden, so verpflichtet die freundliche Bereitwilligkeit eines Ausländers, dem deutschen Namen ein Ehrendenkmal setzen zu helfen, die Mitglieder unserer Gesellschaft zu um so grösserem Danke. Dem schwierigen Geschäft einer bis in's Kleinste gehenden Collation unterzog sich Herr Eduard Dannreuther in London, und durch gütige Vermittelung des Herrn Professor Dr. Spitta in Berlin konnte der Redaction in letzter Stunde noch die mit grosser Sorgfalt und Treue gefertigte Arbeit mühsamen, zeitraubenden Fleisses zur Benutzung überlassen werden. Möge dem Redacteur hiermit verstattet sein, im Namen der Gesellschaft den genannten Herren vollste Anerkennung in öffentlichem Danke aussprechen zu dürfen. Doch zur Sache!

Der Titel des alten Umschlages enthält Folgendes von Bach's Hand:

„Nr. 71 (in schwarzer Dinte) ⁶/₂₀ (in rother Dinte).
 (Schwarz) *In allen meinen Thaten p*
a
 4 *Voci* | 2 *Hautb.* | 2 *Violini* | *Viola* | *Continuo*“;
 von fremder Hand (roth)
 „⁶/₂₀ di J. S. Bach.“

Am Schlusse der Partitur findet sich das übliche *S. D. Gl.* des Componisten und die Jahreszahl 1734.

In dem bibliographischen Berichte des Herrn Dannreuther, den er über das Autograph gegenüber einer nach den Berliner Originalstimmen gefertigten Abschrift ertheilt, heisst es wörtlich: „Einige offenbare Schreibfehler ausgenommen, beziehen sich die Abweichungen meistens auf, beim Ausschreiben der Stimmen, beigefügte Triller, Vortrags- und Tempobezeichnungen, — so dass also die Stimmen als maassgebend anzunehmen sind. Bemerkenswerth ist das *Allabreve* der Partitur Seite 187 und 218*). Der Handschrift nach rührt die Bezeichnung Trauungs-Cantate, resp. „nach der Trauung“ über Vers 7 gewiss nicht von Bach her.“

b) Die Originalstimmen.

Auf einem Umschlage tragen sie in flüchtigen Schriftzügen nachstehenden autographen Titel:

„*In allen meinen Thaten*
a
 4 *Voc.* | 2 *Hautb.* | 2 *Violini* | *Viola* | *e* | *Continuo*
 di J. S. Bach.“

In dem Verzeichniss des musikalischen Nachlasses von C. Ph. E. Bach sind nur diese Stimmen. — nicht die Partitur, — Seite 71 erwähnt.

Einfach vorhanden sind: Hautbois I., II., Viola, Canto, Alto, Tenore und Basso; doppelt: Violine I. und II. Alle diese Stimmen sind von Bach auf das Sorgfältigste revidirt, und Folgendes von

* Siehe darüber „Allgemeines“ D., Seite XXII und XXIII.

ihm selbst geschrieben: in Oboe I. und II. Vers 8 und 9; in Violine II. Vers 9, und in Viola 5, 6 und 9. Ein durchgängig schönes Autograph ist ausserdem die Stimme der Violine I., die das Solo zu Vers 4 enthält. (NB. Das letztere fehlt in der Doublette.)

Ausführlicher aber, als von den bereits besprochenen Stimmen, muss von den 4 Grundstimmen berichtet werden. Ursprünglich bestanden sie aus Folgendem: 1) *Continuo pro Bassono e Violoncello* (sehr genau revidirt), 2) *Continuo (pro Violone)*, 3) *Organo in As*, beziffert.

Von diesen Stimmen muss die letztere, die Orgelstimme in *As*, als die bei Weitem wichtigste und interessanteste bezeichnet werden. In ältester Lesart enthielt sie nur Vers 1, 2, 5, 6, 8 und 9, während sich Vers 3, 4 und 7 mit «*tacet*» bezeichnet finden. Bei irgend einer Wiederholung des Werkes trat nun für diese Lücken die erste Ergänzung ein. Bach fand die nöthige Zeit, auf einer von ihm eigenhändig geschriebenen Einlage die für Vers 3 und 4 fehlende Bezifferung nachzutragen, so dass nun die darauf sich beziehenden «*tacet*» gestrichen werden konnten. Allein Vers 7 blieb auch diesmal noch unbeziffert. Endlich suchte der Meister bei einer dritten Gelegenheit Zeit zu finden, diese Lücke ebenfalls zu tilgen. Die Aufführung muss jedoch in einer Kirche stattgefunden haben, deren Chorton sehr hoch stand, denn Bach sah sich genöthigt, seine Absicht mit Anfertigung einer neuen, nach *G* zu transponirenden Orgelstimme zu verbinden. Er musste die Arbeit selbst thun. Das Transponiren war des Tonumfanges wegen mit vielen Schwierigkeiten und nothwendigen Änderungen verknüpft, und wir verdanken diesem Umstande

die vierte Grundstimme,

ein durchweg schönes, auf festem Notenpapier geschriebenes Autograph. Leider wurde die Arbeit aber auch bei dieser letzten Gelegenheit unterbrochen, und wir finden die neue, sehr sorgfältig behandelte Bezifferung nur bis Seite 223 unserer Ausgabe gediehen.

Nach Klarlegung dieser Verhältnisse liegt es auf der Hand, dass, so weit die Bezifferung der neuen Orgelstimme reicht, diese als die letztwillige des Componisten wiederzugeben war, die ältere Orgelstimme in *As* dagegen nur zur Aushülfe gebraucht werden durfte. Diese Aushülfe beschränkte sich in Vers 1—7 auf wenige Fälle. Als Beleg dafür sei Vers 4 erwähnt, wo nach der älteren Stimme folgende unzweifelhafte Lücken ausgefüllt wurden:

Seite 213, Takt 4, auf dem dritten Viertel mit 4 und $\frac{6}{4}$; im folgenden Takte auf dem letzten Achtel mit 6; in Takt 6 ebendasselbst auf dem zweiten Achtel mit 6; endlich

Seite 214, Takt 4, auf dem vierten bis sechsten Achtel mit 8 7 4 3.

Dagegen lieferte die ältere Stimme für die Bezifferung zu Vers 8 und 9 das einzige Material, da, wie schon gesagt, die neuere Stimme die Bezifferung mitten in Vers 7 abbricht.

Was nun die Änderungen in der Stimmenführung betrifft, denen wir in der neuen Orgelstimme begegnen, so fanden die Ursachen dazu bereits oben Erwähnung. Die Redaction musste von ihrer Benutzung gänzlich abstehen. Jedenfalls würde es zu grober Entstellung des Urbildes, wie es in der Originalpartitur vorliegt, geführt haben, hätten diese «durch Noth gebotenen Änderungen» hier Aufnahme gefunden. Nur die Abweichungen der in *As* stehenden Orgelstimme wurden benutzt, da ihre Mittheilung zwar nicht für unsere heutigen Orgeln, wohl aber für unsere Contrabässe von Werth sind.

Nach diesen Bemerkungen, die sächlich genommen mehr bibliographischer und redactioneller Art sind, wenden wir uns noch einmal zurück, um auf die Bezifferung als solche etwas näher einzugehen.

Vergleicht man die in Ziffern übersetzte Orgelbegleitung der Verse 2 und 6 (Seite 210 und 218 ff.) mit jener auf Seite 336 und 339 zu denselben Tonstücken, so bietet dieser Vergleich das

Bild reicher Veränderung. Es sei darum betont, dass sämtliche Bezifferungen der in Rede stehenden Cantate Autographien sind. Sie bestätigen meine Erfahrung, dass unter den Meistern der Blüthezeit evangelischer Kunst auch Bach inbetreff der nach Ziffern auszuführenden Begleitungen dem damals künstlerischen Brauche huldigte: *variatio delectat**). Bei näherem Eingehen bieten jedoch beide Orgelstimmen noch ein Mehreres und zugleich Interessantes für die Wandlungen, welche die meisterliche Composition erfahren hat. Wichtiger nämlich, als die oben erwähnten, eigentlich selbstverständlichen Ergänzungen sind jene Bezifferungen, die mit den darüber liegenden Harmonieen des Tonsatzes selbst im Widerspruch stehen, und sich nicht in die Abtheilung der Schreibfehler verweisen lassen. Indem diese Widersprüche sowohl in der älteren als neueren Stimme vorkommen, lassen sie ein Doppeltes erkennen:

- 1) dass unsere Vorlagen nicht den ältesten Notentext überliefern, sondern in Verbesserungen;
- 2) dass unsere Vorlagen nicht alle Verbesserungen enthalten, die Bach beabsichtigt haben mag. (Siehe die Hinweise weiter unten.)

Möglich, sogar wahrscheinlich, dass eine tief eingreifende Umarbeitung des vorliegenden Werkes niemals stattgefunden hat; aber summiren wir die aufgezählten Erscheinungen — wiederholte Aufführungen, allmähliges Ergänzen der Orgelstimme, Hinweise der Bezifferung auf ältere, verloren gegangene Lesarten des Notentextes —, so dürften sie in ihrer Gesamtheit zu der nahe liegenden Annahme berechtigen, dass die Zeitangabe der Originalpartitur $\frac{1}{20}$ 1734 sich weniger auf die Entstehung der Composition beziehen mag, als vielmehr auf das Datum der Schrift, oder auf eine besondere Begebenheit. Die Cantate hat bei ihrem sehr allgemeinen Inhalte ohne Zweifel viele Aufführungen erlebt. Gleichwie Cantate Nr. 100 *«Was Gott thut, das ist wohlgethan»*, mag sie manchem Hauptgottesdienst, mancher Hochzeit und feierlichen Gelegenheit zum heiligen Schmucke gedient haben. Aber, nachdem es dem so hochverdienten Biographen Bach's, Professor Spitta, gelungen ist, die Entstehungszeit der Cantate Nr. 70 *«Wachet, betet»* für das Jahr 1716 festzustellen, bin ich der Ansicht, dass die Composition vorliegender Cantate in dieselbe Zeit fällt. Sequenzen solcher Art, ich meine so unverhüllt, gleichsam so frisch, fromm, fröhlich, frei, wie sie Seite 198 Takt 2 bis Seite 199 Takt 1 eingeschlossen vorkommen, deuten schon ziemlich bestimmt auf eine frühere Periode; mehr aber noch der Schlusschoral, der siebenstimmig gesetzt, sein gleichzeitiges Pendant in dem siebenstimmigen Choral der oben angeführten Cantate nicht verleugnen kann, ihn aber in technischer Vollendung kaum erreicht. In welcher Weise Bach dagegen in späterer Zeit den siebenstimmigen Satz für den Choral verwandte, davon giebt die Cantate 69 *«Lobe den Herrn»* — Jahrgang XVI Seite 325 — ein ebenso glänzendes als beredtes Zeugniß, das schon rein äusserlich genommen ein ganz anderes Bild darbietet. Die Wasserzeichen im Papiere, die im vorliegenden Falle ein **M A** erkennen lassen, sind zwar stets willkommene Anhaltspunkte für Ort und Zeit der Entstehung, aber dennoch nur berathende Stimmen. Leipzig war schon damals der Sitz des deutschen Binnenhandels und vertrieb seine Produkte nach allen Himmelsgegenden. Öfters aber hat Bach die Stimmen zu seinen Werken auch gänzlich erneuert, wie z. B. zur Matthäuspassion. Unter allen dazu gehörigen, so zahlreich erhaltenen Stimmen findet sich auch nicht eine, aus der man auf eine

*) Friedrich II. hatte einst, wie erzählt wird, ein Flötensolo componirt, worin der bezifferte Bass an einer Stelle die versteckte Gelegenheit bot, die Hauptstimme so zu begleiten, dass daraus ein zweistimmiger Canon entstand. Fasch errieth sofort die verschwiegene Absicht des Componisten, übertraf sie aber, indem er durch seine Begleitung den Canon wider Erwarten zu einem dreistimmigen machte. Höchlichst erstaunt und erfreut schenkte der grosse König der improvisirten, kunstreichen Variatio seines Meisters vollste Anerkennung. (Karl Friedrich Christian Fasch von Zelter. Berlin 1801, Seite 45.)

frühere Bearbeitung schliessen könnte, und doch ist dem so, wie Kirnberger's Partitur beweist. Ein ähnlicher Fall dürfte hier vorliegen, da Alles, was bisher berichtet wurde, zusammenstimmt, und äussere wie innere Gründe auf eine frühere Entstehung hindeuten.

1) Hinweise der Bezifferung auf ältere Lesarten, entnommen der Orgelstimme in *As*.

Seite 193, Takt 1 }
Seite 201, Takt 2 } viertes Viertel: $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{4}$.

Seite 218, Takt 5 und 8. Vergleiche den Notentext daselbst mit der Bezifferung, wie sie der Abdruck nach der älteren Orgelstimme Seite 339 Takt 5 und 8 mittheilt.

2) Hinweise der neueren Bezifferung auf unausgeführte Änderungen und Verbesserungen.

Seite 196, Takt 4, zweite Hälfte: $\frac{6}{4}$ 5 6 (statt $\frac{6}{4}$ 6).

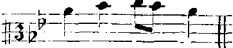
Seite 218, Takt 7, viertes Achtel *d*, beziffert mit $\frac{7}{4}$.

Seite 218, letzter Takt: 

3) Ältere Lesarten der Stimmen (die durch spätere autographe Nachträge in der Originalpartitur Verbesserungen erfahren haben).

Seite 217, drittes Viertel:  Die Originalpartitur liest dafür besser:



Seite 230, Takt 9, Alt:  NB. *a b* verdeckte Octaven mit dem Bass.

Seite 230, Takt 8 und 9, Tenor: 

4) Ältere Lesarten der Originalpartitur verbessert und verdrängt durch neuere in den Originalstimmen).

Seite 198, Takt 2 bis Seite 199, Takt 4; ferner

Seite 207, Takt 3 bis Seite 208, Takt 4 schliesst sich die Orgel nicht dem Fagott, sondern dem Violoncell und Contrabass im Einklange an.

Seite 212, Vers 3. Mit der Partitur lesen auch die drei älteren Grundstimmen lang gehaltene Töne. Bach pflegte dagegen in späteren Jahren — (weniger zwar in den Partituren als in den Stimmen) — die Accorde beim *Recitativo secco* als kurze Schläge zu notiren, wie in früheren Jahrgängen wiederholt bemerkt worden ist. (Matthäuspasion Seite 22 des Vorwortes, Jahrgang VI Seite 35 des Vorwortes unter *D.*, und anderwärts.) Auch dieser Umstand deutet auf die neuere Entstehung der Orgelstimme in *G*, die allein die wiedergegebene kurze Notirung enthält.

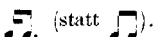
Seite 214, letzter Takt nach Partitur und älterer Stimme: 

Seite 217, Takt 6 des Recitatives. Viola: 

Seite 223, Takt 5, Continuo. Die älteren Stimmen lesen mit der Partitur das erste Achtel eine Octave tiefer.

Seite 224, Takt 18, Continuo. Einige ältere Stimmen lesen mit der Originalpartitur übereinstimmend *ges* auf dem fünften Achtel.

Seite 226, Takt 3, desgleichen

Seite 227, Takt 2 liest Oboe I., beide Male auf dem zweiten Viertel,  (statt .

5) Fragliches.

Seite 195, Takt 2, desgleichen

Seite 203, Takt 2 finden sich auf dem letzten Viertel zwischen Viola und Orgel Octavenfortschreitungen.

Sei e 202, Takt 1, viertes Achtel in Viola *c*, statt *d*. Vergleiche Seite 194, Takt 1.
 Seite 215, Takt 8, erstes Achtel in der Violine *a*, statt *as*. Siehe dagegen die Bezifferung, nach welcher das *p* vor *a* als selbstverständlich hinzugefügt worden ist.

Die Redaction könnte hier abschliessen. Allein, wie schon anfänglich bemerkt wurde, ging die Collation nach der Originalpartitur erst in letzter Stunde ein. Da der Druck bereits begonnen hatte, so konnte die verbesserte Lesart der Originalpartitur zur Seite 217 (siehe oben unter 3) in einige Exemplare der Auflage nicht mehr eingetragen werden. Auch etliche Vorschläge — sechs an Zahl —, die als Accente markirt sind, erwiesen sich nachträglich als Eigenthum der Originalpartitur. Man findet dieselben Seite 223, Takt 2 und 4, sowie Seite 224, Takt 14, 16, 22 und 23.

Cantate XCVIII. (Seite 233.)

Vorlage: Originalpartitur und Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
 Nachstehend der autographe Titel auf dem Umschlage der Originalpartitur:

„*Dominica 21 post Trinit.*

Was Gott thut, das ist wohlgethan

à

4 *Voci* | 2 *Hautbois* | *Taille* | 2 *Violini* | *Viola* | *e* | *Continuo* | *di*

Joh: Sebast: Bach.“

Innere Überschrift:

„*J. J. Doica 21 post Trinitatis Concerto.*“

Am Schlusse — nach der Arie «*Meinen Jesum lass ich nicht*» — finden sich die üblichen Zeichen: «*Fine S. D. G.*», welche die Vollständigkeit des Werkes, trotz seines auffallenden Abschlusses, verbürgen. Auch in den meisten Stimmen findet sich ein ausdrückliches, bei Stimmen anderer Werke nicht allzu häufig vorkommendes «*Fine*» angemerkt, um wahrscheinlich die Musiker in diesem besonderen Falle nicht im Ungewissen zu lassen. Offene Frage bleibt freilich die Veranlassung dazu, für deren Beantwortung manche Vermuthung nahe liegen dürfte, ohne dass ich indess darauf eingehen möchte. Der sehr flüchtig hingeworfenen, oft sehr unleserlichen, durchcorrigirten Handschrift gegenüber war die Benutzung der Originalstimmen sehr willkommen. Letztere tragen auf dem Umschlage einen von C. Ph. E. Bach geschriebenen Titel, der in allem Wesentlichen mit dem vom Componisten zur Originalpartitur gefertigten übereinstimmt. In einfachen Exemplaren haben sich erhalten: die vier Singstimmen, die drei Oboen und Viola; doppelt: die beiden Violinen. Der Continuo, dreifach vorhanden, steht zweimal in *B*, und einmal mit unvollständiger Bezifferung in *As*, jedoch ist hier bei den Recitativen die Singstimme als Ergänzung eingetragen. Autographe Theile sind: in Violine I. die Arie Seite 246, die auch, nebst einigen Takten des vorangehenden Recitatives, in einer der unbezifferten Continuostimmen als Bach'sche Handschrift vorkommt; endlich in dem zweiten *B*-Continuo die letzten 29 Takte.

Die Wasserzeichen sind in Partitur wie Stimmen unklar.

Was den Text betrifft, so ist von dem schönen, allbekannten Liede Samuel Rodigast's nur der

erste Vers benutzt. Die Melodie stammt gleichwie das Lied aus dem Jahre 1675 und hat Severus Gastorius zum Verfasser.

Seite 241, im 6ten Takte des Recitatives lesen Partitur und Stimme *g* (Septime) zu dem Worte: «kein». Die Note mag bei der Eile des Niederschreibens um eine Stufe zu tief gerathen sein.

Seite 244, Takt 17 ist die Eintheilung in der Oboe originaliter:  (statt: ) und verursacht dadurch Quinten mit dem Sopran. Vergleiche die ähnliche Stelle Seite 245, Takt 2.

Als Nachtrag zu dem Abschnitte «Allgemeines» *B.* sei noch bemerkt, dass sich auch hier, in vorliegender Cantate, manche Eigenthümlichkeit im Notentexte und in der Bezifferung findet. Dahin gehören z. B.

Seite 234, Takt 2 das letzte Achtel *a* in der Viola. Die an sich deutliche Note ist in der Originalpartitur ausserdem noch durch ein beigefügtes, buchstäbliches *a* bekräftigt. Vergleiche auch Seite 236 Takt 4, Seite 239 Takt 5 u. s. f.

Seite 234, Takt 5 das erste Achtel *a* in der Viola. Vergleiche Seite 236 Takt 7, und Seite 241 Takt 3.

Seite 237, Takt 2 die durchgehenden Harmonien der Orgel auf dem dritten Viertel. (Siehe Ähnliches in der Cantate 96, Seite 159 Takt 4 auf dem neunten Achtel.)

Seite 240, Takt 7 das erste Achtel *g* in der Viola als Nebennote.

Cantate XCIX. (Seite 253.)

Vorlagen:

- a) die Originalpartitur der Königlichen Bibliothek zu Berlin;
- b) die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

a) Die Originalpartitur.

Nach manchem Wechsel ihres Besitzers ward sie vor Kurzem von Seiten des Herrn Dr. Wagener, Professor an der Universität Marburg, nebst anderen höchst werthvollen Originalen, — darunter das sogenannte Volkmann'sche Autograph des Wohltemperirten Clavieres, — der Königlichen Bibliothek zu Berlin zum Geschenk gemacht. Ein Umschlag verzeichnet nachstehenden autographen Titel:

„*Dominica 15 post Trinit:*

Was Gott thut, das ist wohlgethan

a

4 *Voci* | 1 *Traversière* | 1 *Hautbois* | 2 *Violini* | 1 *Viola* | *e Continuo* | *di* |

Joh: Sebast: Bach.“

Innere Überschrift:

„*J. J. Do ca 15 post Trinit. Was Gott thut das ist wohlgethan.*“

Abschluss:

„*Fine. S. D. G.*“

Wasserzeichen: ein heraldischer Adler.

b) Die Originalstimmen.

Der Titel auf dem alten Umschlage trifft mit jenem der Originalpartitur überein. Doppelt vorhanden ist nur der Continuo, einmal in *G*, einmal unvollständig beziffert in *F*. Die übrigen Stimmen, — zu denen sich eine «autographe» Stimme für Horn gesellt, — finden sich nur einfach vor. Ausser dieser autographen Hornstimme erweist sich — mit Ausnahme des *F*-Continuo —

alles Das als Handschrift des Meisters, was «nach» dem ersten Chore folgt. Der transponirte Continuo dagegen zeigt in den Theilen nach dem ersten Chore keine Spur einer Revision, und ist deshalb sehr fehlerhaft. Dem Meister war offenbar die Zeit ausgegangen. Wiederholte «*tacet*» am Kopfe der einzelnen, unbezifferten Nummern deuten darauf hin, dass es unter solchen Umständen Bach's Wunsch und Wille sein musste, diese sämtlichen Stücke, — also Alles, was dem Eingangs-Chore folgt, — selbst zu begleiten. (Siehe «Allgemeines» A., Seite XV unten; desgleichen Seite XVIII.)

Wasserzeichen: ein heraldischer Adler.

Von dem Original-Wortlaut des Gedichtes erscheint nur Vers 1 im ersten Chore (Seite 253) und Vers 6 im Schlusschorale (Seite 276) in unveränderter Sprache. Die übrigen Verse mag Bach selbst, oder einer seiner Dichter umgedichtet haben.

Seite 257, Takt 2, Flöte. Beide Verzierungen, Triller wie *grosso*, finden sich ausschliesslich in der Originalpartitur. Näheres darüber siehe in dem Abschnitte C. unter «Allgemeines».

Seite 259, Takt 5, fünftes Achtel in Viola *d*, statt *g*; ein Schreibfehler, den Seite 253 Takt 2 berichtigt.

Seite 261, Takt 4 und 7. Die Originalpartitur enthält hier einige Verbesserungen angedeutet, die sich Bach für die spätere Umarbeitung des Werkes angemerkt haben mag. Unsere Ausgabe folgt jedoch um so mehr den älteren, in den Originalstimmen beibehaltenen Lesarten, da die neueren in endgiltiger Gestalt in Cantate 100, Seite 297—298 zu finden sind.

Seite 267, Takt 14, Tenor. Lesart nach der hier von Bach eigenhändig ausgeschriebenen Stimme, während die Originalpartitur die drei Noten als drei gleiche Achtel notirt. Takt 22, desgleichen auch später bei Wiederkehr des Thema stimmen dagegen die Originale wieder überein, und zwar im Sinne der bevorzugten Lesart.

Seite 270, Takt 4, Tenor. Lesart nach der Stimme. Partitur ein Triller ohne Nachschlag.

Seite 271, Takt 11, Tenor. Lesart nach der Stimme. Die Partitur liest: 

Seite 272, Takt 9, Sopran. Autographe Stimme: , Partitur: .

Cantate C. (Seite 279.)

Sämtliche nachstehend verzeichnete Vorlagen, die wir der Übersicht halber in drei Gruppen theilen und aufzählen wollen, sind Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

- a) Die Originalpartitur;
- b) die von Bach eigenhändig geschriebenen Stimmen;
- c) die von ihm revidirten Stimmen seiner Copisten.

a) Die Originalpartitur.

Wir lesen auf einem besonderen Umschlage den autographen Titel:

„*Was Gott thut, das ist wohlgethan.*“

a

4 *Voci* | 2 *Corni da Caccia* | *Tympalles* | 1 *Traversa* | 1 *Oboe d'Amore* |
2 *Violini* | *Viola* | *c* | *Continuo* | *di*

J. S. Bach.“

Ebendasselbst findet man von C. Ph. E. Bach folgende Zusätze, resp. Erläuterungen, die für Jemand niedergeschrieben zu sein scheinen, der das Werk behufs einer Aufführung geborgt hatte.

„NB. Kan nicht wohl parodirt werden.

V. 1 Tutti | V. 2 Duetto, Alto und Tenore mit einem Bass-Thema. | V. 3, Canto und Flauto solo (wird, wie die ganze Stimme mit der concertirenden Violin gespielt; alle 32 Theile werden gezogen.) | V. 4, Basso mit 2 Violinen und Viola. | V. 5, Alto, mit Hautb. d'amour (NB. muss zur ordin. Hautb. gemacht werden.) | V. 6 Tutti.“

Innere Überschrift (wieder autograph):

„J. J. Was Gott thut, das ist wohlgethan, a 2 Corni, Tympal, 1 Trav. 1 Hautb. 2 Violini, 1 Viola, 4 Voci e Cont.“

Abschluss: «*Fine. S. D. Gl.*»

Wasserzeichen: **M A**.

b) Die von Bach eigenhändig geschriebenen Stimmen.

Dieselben bekunden durchweg äusserste Sorgfalt. Die Note ist schön, gross und deutlich, das Papier fest und stark. Je einfach vorhanden, sind es im Ganzen 14 an Zahl, nämlich: «*Corne I, Corne II, Tympales, Traversière, Hautbois d'Amour* (in A), *Violino I, Violino II, Viola, Continuo pro Violoncello, Continuo pro Violone, Soprano, Alto, Tenore und Basso*». Leider sind zwei dieser Stimmen, Alt und Tenor, in dem Duette Seite 307 durch Veränderungen in der Textunterlage verunziert, die ihren Urheber — C. Ph. E. Bach — leicht erkennen lassen.

c) Die vom Componisten revidirten Stimmen seiner Copisten.

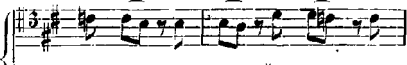
Die Anzahl dieser Stimmen beträgt ebenfalls vierzehn, doch fehlen hier die Singstimmen, während die Violinen doppelt vorliegen und der Continuo sogar vierfach vertreten ist. Einen besondern Werth haben jedoch nur die zuletzt genannten vier Grundstimmen, da sie auf verschiedene Wiederholungen des Werkes hinweisen, und — gleichwie Cantate 97 — die Nothbehelfe so mancher ersten Aufführung hinsichtlich der Orgelbegleitung, sowie die spätere Abstellung derselben deutlich erkennen lassen. Zu den älteren Grundstimmen gehören der Continuo in *G*, sowie eine «*Organo*» überschriebene, bezifferte Stimme in *F*, in der nicht allein die Bezifferung, sondern auch der Anfang der Notenschrift, dreizehn Takte lang, von Bach's Hand herrührt. In dieser Stimme sind noch Vers 2, 3 und 5 mit «*tacet*» bezeichnet, während der Continuo in *G* bei Vers 3 und 5 die Schattirung von 8 und 16 Fusston, oder anders ausgedrückt, zwischen Violoncell und Contrabass nicht kennt. Die beiden neueren «*Organo*» überschriebenen, «durchgängig» bezifferten Grundstimmen lehnen sich dagegen den unter b) verzeichneten autographen Stimmen aufs engste an, und stehen ebenfalls in *F*. Den Vorzug unter beiden verdient jedenfalls die auf starkem, vergilbtem Papier geschriebene Stimme, welche Bach's Revision nicht allein in der Bezifferung, sondern auch in den Vortragszeichen bekundet. So ist z. B. das «*piano sempre*» im dritten Verse (Seite 310) allein ihr autographes Eigenthum u. s. f.

Wasserzeichen: ein Doppeladler, der jedoch in dem dicken Papier der autographen Stimmen kaum zu erkennen ist. Auch das Zeichen **M A** kommt vor.

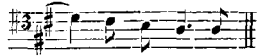
Das Gedicht von Samuel Rodigast hat Bach in dieser letzten und bedeutendsten Composition unter den drei Cantaten gleichen Namens vollständig, und im Wortlaute unverändert beibehalten.

1) Ältere Lesarten der unter *b)* und *c)* verzeichneten Stimmen (die durch neuere, unverkennbar autographe Nachträge in der Originalpartitur Verbesserungen erfahren haben).

Seite 309, Takt 3 und 4.

Tenor. 

Orgel. 

Seite 309, Takt 17, Tenor: 

2) Ältere Lesarten der Originalpartitur (verbessert und verdrängt durch neuere in den autographen Stimmen).

Seite 309, Takt 14, Continuo. Die Achtel 4, 5, 6 und 7 stehen eine Octave tiefer.

Seite 309, Schluss: 

Seite 311, Takt 11. Eintheilung im Sopran  zu den Worten «wird mich».

Seite 313, Takt 5. Sechstes Achtel der Flöte absteigend: *c h a g* (statt *cis h ais h*).

Seite 313, Takt 6. Letztes Achtel des Sopranes  (statt .

Seite 327, Takt 3 und 4. Oboe ohne Pausen im Einklange mit Flöte und Violine.

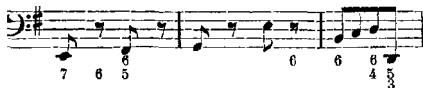
3) Fragliches.

Seite 280, Takt 1, sowie Seite 288, Takt 5, drittes Viertel. Die falschen Quinten zwischen Violine I. und Viola finden sich Seite 305, Takt 1 vermieden.

Seite 307, Takt 18. Die zweite der neueren, auf hellerem, dünnerem Papier geschriebene Orgelstimme, die im Ganzen wenig Bach'sche Revision zeigt und manches Fehlerhafte enthält, beziffert hier (wie auch drei Takte später im Nachspiel) die ersten drei Achtel *cis h ais* mit dem sentimentalen Gang $\begin{smallmatrix} 5 & 6\sharp & 6 \\ & 4 & 3 \end{smallmatrix}$.

Seite 325. Bei der Wiederholung finden sich in der Originalpartitur (in den Stimmen dagegen nicht) folgende kleine Abweichungen: Violine II., Takt 1 erstes Achtel *g*, statt *fs*; Horn II. Takt 3 zweites Viertel *c d c*, statt *c h c*; Continuo, Takt 3 fünftes Achtel *cis*, statt *c*.

4) Hinweise auf ältere, nicht mehr erhaltene Lesarten aus der Bezifferung der älteren Orgelstimme.

Seite 316, Takt 6, 7 und 8: 

Seite 316, Takt 21: 

Seite 318, Takt 20: 

Seite 328, Takt 1: 

Berlin, im September 1875.

Wilhelm Rust.

Cantate

Am ersten Weihnachtstage

über das Lied:

„Gelobet seist du, Jesu Christ“

von

Dr. Martin Luther.

№ 91.

Feria 1 Nativitatis Christi.
„Gelobet seist du, Jesu Christ.“

Corno I.
 Corno II.
 Timpani.
 Oboe I.
 Oboe II.
 Oboe III.
 Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 Soprano.
 Alto.
 Tenore.
 Basso.
 Continuo.

(NB. Der Cantus firmus: „Gelobet seist du, Jesu Christ“ im Sopran.)

The musical score is written for a large ensemble. The top section includes two horns (Corno I and II) with whole notes, timpani with a simple rhythmic pattern, and three oboes. The middle section features two violins (Violino I and II) and a viola, all playing a complex, fast-moving melodic line. The bottom section includes four vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) and a continuo. The Soprano part is marked with a note indicating it contains the Cantus firmus. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into three measures.

This musical score, identified as B.W. XXII, is a complex composition featuring multiple staves. The top section consists of eight staves, with the first two grouped by a brace on the left. These staves contain intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The bottom section includes a basso continuo line, marked with a 'B' and a 'C' clef, and several other staves, some of which are empty. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation is dense and detailed, with many accidentals and dynamic markings.

7

6
4
3

6
4
3

Ge - lo - bet, seist du,

Ge-lo-bet, ge-lo - bet, ge -

Ge-lo-bet, ge-lo-bet, ge-lo - bet, ge -

Ge-lo - bet seist du, Je - su Christ, ge-lo

7 6 4 3 6 5

Je - su Christ!
lo - bet seist du, Je - su Christ!
lo - bet seist du, Je - su Christ!
lo - bet seist du, Je - su Christ!

Musical score for a piece, likely a song or short opera. The score is written for multiple staves, including piano accompaniment and vocal parts. The piano part features complex rhythmic patterns in the upper staves and simpler lines in the lower staves. The vocal parts enter in the final measure with the lyrics "dass du Mensch ge".

The score is divided into measures. The piano part consists of several staves. The vocal parts are represented by staves with lyrics. The lyrics are:

dass du
 dass du Mensch ge -
 dass du Mensch ge -
 dass du Mensch ge -

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The piano part includes a section with a 7/3 time signature and a 6/4 time signature.

Mensch ge - bo - ren bist,

bo - ren, Mensch ge - bo - ren, Mensch ge - boren bist,

bo - ren, Mensch ge - boren bist,

bo - ren bist, ge - bo - ren bist,

6 6 6 6 9 8 6 9 8 (6)

B. W. XXII.

This page of musical notation is for a piano piece, identified by the number 10 in the top left corner. The score is written for a grand piano, with the right hand (RH) and left hand (LH) parts clearly delineated. The right hand part consists of eight staves, and the left hand part consists of four staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings. The piece is divided into measures by vertical bar lines. At the bottom of the page, there are five small numbers: 6, 6, 6, 2, and 7, which likely correspond to the measures of the piece.

von ei - ner

von ei - ner Jung - frau,

von ei - ner Jung - frau, das ist

4 7 6 6 6

Jung - - frau, das - - ist wahr,
 das ist wahr, von ei - ner Jung - frau, das ist wahr, das ist wahr,
 wahr, von ei - ner Jung - frau, das ist wahr, das ist wahr, das ist wahr,
 von ei - ner Jung - frau, das ist wahr, das ist wahr, das ist wahr, das ist wahr,

7 6 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

This musical score, identified as B.W. XXII, consists of 14 staves. The top two staves are vocal parts in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The next three staves are piano accompaniment in treble clef, featuring a continuous eighth-note pattern. The following three staves are piano accompaniment in bass clef, also featuring a continuous eighth-note pattern. The next three staves are vocal parts in bass clef, with lyrics in French. The final two staves are piano accompaniment in bass clef. The lyrics are: "dess freu et", "dess freu", "dess freu", and "dess freu".

dess freu et

dess freu

dess freu

dess freu

sich der En gel Schaar.
 et sich der En gel Schaar.
 et sich der En

6 5 2 6 6 6 6 5 6 5

- gel Schaar, der Engel Schaar.
 der En-gel Schaar.
 - gel Schaar.

1 2 6 # (6) 6 4 2 6 6

This musical score is for the 'Kyrie eleison' from Schubert's Mass in E major, Op. 91, No. 14. The score is written for a full orchestra and voices. The orchestration includes woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons, and contrabassoon), strings (violins, violas, cellos, and double basses), and a full vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The lyrics 'Kyrie eleison' are written below the vocal staves. The score is in G major and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is a full page of music, showing the beginning of the piece. The music is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The score is a full page of music, showing the beginning of the piece. The music is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The score is a full page of music, showing the beginning of the piece.

This musical score is for BWV XXII, a piece for voice and harpsichord. It consists of 18 measures. The score is written for a voice part (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and a harpsichord part (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal parts enter in the 10th measure with the lyrics "leis, Ky - ri - e - e - leis!". The harpsichord part features a complex, flowing melody throughout the piece, with a final cadence in the 18th measure. The score is divided into two systems, with the vocal parts and harpsichord parts grouped together in each system.

leis, Ky - ri - e - e - leis!

leis, Ky - ri - e - e - leis!

leis, Ky - ri - e - e - leis!

(6/4) 6 6/4 2

This page of musical notation consists of 14 staves. The first 10 staves are grouped by a brace on the left. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a complex rhythmic pattern involving many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 7. The bottom two staves are also grouped by a brace. The notation continues with similar complex patterns and fingerings. At the bottom of the page, there are two sets of fingerings: 7 #, 6 4 3, 6 5, 7, and 6 4 3.

This page of musical notation is for a piano piece, likely a sonata or étude. It features a complex arrangement of staves. The top two staves are for the right hand, with the upper staff containing dense, rapid sixteenth-note passages. The lower staff of the right hand has a more melodic line with some rests. The bottom two staves are for the left hand, with the lower staff containing a melodic line and the upper staff having rests. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation is written in a clear, professional style.

RECITATIV und CHORAL. (Melodie: „Getobet seist du, Jesu Christ.“)

Soprano. **Continuo.**

Der Glanz der höch-sten Herr-lich-keit, das E-ben-bild von Got-tes

We-sen, hat in be-stimm-ter Zeit sich ei-nen Wohn-platz aus-er-

Choral. **Recitativ.**

le-sen. Des ew'-gen Va-ters ei-nig's Kind, das ew'-ge Licht von Licht ge-

Choral. **Recitativ.**

bo-ren, jetzt man in der Krip-pe find't. O Menschen, schauet

Choral.

an, was hier der Lie-be Kraft ge-than. In un-ser ar-mes Fleisch und Blut-

Recitativ. **Choral.**

(und war denn die-ses nicht ver-flucht, ver-dammt, ver-lo-ren?)—ver-kei-det sich das

Recitativ.

ew'-ge Gut, so wie es ja zum Se-gen aus-er-ko-ren.

ARIE.

Oboe I.

Oboe II.

Oboe III.

Tenore.

Continuo.

piano

forte

Gott, dem der Erdenkreis zu klein, den we- der Welt noch Him- mel fas- sen,

piano

forte

forte

forte

piano

piano

piano

Gott, dem der Erdenkreis zu klein, Gott, dem der Erdenkreis zu klein, den weder Welt noch Himmel fas- sen,

piano

piano

piano

forte

forte

forte

— will in der en- gen Krippe sein.

forte

forte

forte

piano
piano
piano
Erscheinet uns dies ewige Licht, dies ewi-

2 4 6 4 2 7 5 # (piano) 7 6 5 6 5 7

forte
forte
forte
- ge Licht, so wird hinführo Gott uns nicht als dieses Lichtes Kinder has - sen.

6 2 5 6 2 7 7 6 7 6 7 6 5 (forte) 4 7b

piano
piano
piano
Erscheinet uns dies ewige Licht, so wird hinführo Gott uns nicht als dieses Lichtes Kin-

9 8 6 7 5 6 7 6 7 7 2 5 6 7 6 6 6

forte
forte
forte
- der has - sen.

6 6 5 # (forte) 7 5 6 6 7 5 7 4 2 # 7 6 6 6 4 2

piano

Gott, dem der Erden-kreis zu klein, Gott, dem der Erden-kreis zu klein, den we-der

(piano)

forte

piano

Welt noch Him-mel fas-sen, Gott, dem der Erden-kreis zu klein,

forte

piano

den weder Welt noch Himmel fas-sen, will in der en-gen Krippe

forte

piano

sein.

(forte)

RECITATIV.

Violino I. *piano*

Violino II. *piano*

Viola. *piano*

Basso.

Continuo. *(piano)*

O Christenheit! Wohl an, so mache dich be-reit, bei dir den Schöpfer zu empfan-gen. Der

gro-sse Got - tes-Sohn kommt als ein Gast zu dir ge-gan-gen. Ach, lass dein Herz durch

Adagio.

piano

piano

pianissimo

die-se Lie-be rüh-ren; er kommt zu dir, um dich vor sei-nen Thron durch die-ses Jam-

mer-thal zu füh-ren.

ARIE.

Violino I. II.

Soprano.

Alto.

Continuo.

Die Ar - - muth, so Gott auf sich

Die Ar - - muth, so Gott auf sich

piano

nimmt, die Ar - - muth, so Gott auf sich

nimmt, die Ar - - muth, so Gott auf sich

forte *piano*

piano *piano*

nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e - - -

nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e - - -

piano

wig Heil be - stimmt, den Ue - berfluss von Himmels Schö -

wig Heil be - stimmt, den Ue - berfluss von Himmels Schö -

6 4 7 5 2 6 5 1 3 5 6 6 7 5 # 2b 6 4 # 6 7 5 #

forte

tzen.

tzen.

forte

6 6 6 # 6 6 # 6 6 6 6 6 6 6 6

piano

Die Ar - muth, die Ar -

Die Ar - muth, die Ar - muth,

piano

6 7 # 6 7 # 6 7 # 6 7 #

muth, die Ar - muth, so Gott auf sich

die Ar - muth, die Ar - muth, so Gott auf sich

4 3 2 7 3 4 6 9 5b 6 5 3 6 6 6

forte

nimmt, die Ar - muth, so Gott auf sich

nimmt, die Ar - muth, so Gott auf sich

forte 6 6 # 6 6 # *piano* 6 7 9 5 6 6 6 6

forte *piano* *piano*

nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e - wig

nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e - wig

(6 6) # 7 6 5 # 6 6 # 7 6 5 7 7 6 5

forte

Heil be - stimmt, den Ue - berfluss von Him - mels Schä - tzen.

- wig Heil be - stimmt, den Ue - berfluss von Him - mels Schä - tzen.

forte

4 3 6 7 # 6 6 # 6 # 6 6 # 6 6

forte

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6



Sein menschlich We - sen, sein menschlich
 Sein mensch - lich We - sen ma - chet euch den

piano

6 7 (7) 6 # 6 6 6 5



We - sen, sein mensch - lich We - sen ma - chet euch, sein menschlich We -
 En - gels-Herr - lich - kei - ten gleich, den En -

piano

(7) (#) 6 # 6 # 6 5



sen ma - chet euch den En - gels-
 - gels-Herrlich - kei - ten gleich, euch zu der En - gel Chor,

2 7 # (#) 6 # 6 7 6 7 8 6 5 5



Herrlich - kei - ten gleich, euch zu der En - gel Chor, zu der En - gel Chor zu se -
 - euch zu der En - gel Chor, zu der En - gel Chor zu se -

piano

6 # 6 7 # 6 6

tzen, euch zu der Engel Chor zu se tzen.
 tzen, zu der En-gel Chor zu se tzen.

Sein menschlich Wesen machen

Sein menschlich Wesen machen

Musical score for "Herrlich" by Johann Sebastian Bach, BWV 104. The score is in G major, 3/4 time, and features a treble, two middle, and a bass staff. The lyrics are "euch den Engels-Herrlich". The score includes dynamic markings "forte" and "piano" and a figured bass line at the bottom.

kei - ten gleich; sein mensch - lich We - sen

kei - ten gleich; sein menschlich We

piano

ma - chet euch, sein menschlich We - sen ma - chet
 sen, sein menschlich We - sen, sein mensch - lich We - sen ma - chet

piano

euch den En - gels-Herrlich-kei - ten gleich, euch zu der En -
 euch, sein menschlich We - sen ma - chet euch den En -

piano

- gel Chor, euch zu der En - gel Chor, zu der En - gel
 gels-Herrlich-kei - ten gleich, euch zu der En - gel Chor, zu der

Chor zu se - tzen, zu der Engel Chor zu se - tzen.
 En - gel Chor zu se - tzen, euch zu der Engel Chor zu se - tzen.

Da Capo.

CHORAL. (Melodie: „Gelobet seist du, Jesu Christ.“)*

Corno I.

Corno II.

Timpani.

Soprano.
Oboe I.II.III, Violino I
col Soprano.

Alto.
Violino II, coll' Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

Das hat er Al - les uns ge - than, sein' gross' Lieb' zu zei - gen an; dess'

6 8 7 5 3 2 4 6 5 6

freu' sich al - le Chri - sten - heit, und dank ihm dess in E - wig - keit. Ky - ri - e - leis!

freu' sich al - le Chri - sten - heit, und dank ihm dess in E - wig - keit. Ky - ri - e - leis!

freu' sich al - le Chri - sten - heit, und dank ihm dess in E - wig - keit. Ky - ri - e - leis!

freu' sich al - le Chri - sten - heit, und dank ihm dess in E - wig - keit. Ky - ri - e - leis!

6 6 6 7 5 6 7 6 5 6 6 5 6 6 7

* Vergleiche Jahrgang 16, Seite 371.

Cantate
Am Sonntage Septuagesimä
über das Lied:
„Ich hab in Gottes Herz und Sinn“
von
Paul Berhardt.

N^o 92.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The vocal line is written on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment consists of four staves: the first three are for the right hand (treble clef) and the fourth is for the left hand (bass clef). The score includes a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The lyrics "The Rose Tree" are written below the vocal line. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure of the vocal line starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The piano accompaniment begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

(Melodie: „Was mein Gott will, gescheh' allzeit.“)

Ich hab' in Got - tes Herz und Sinn

Ich hab' in Got - tes Herz und Sinn, ich hab' in

Ich hab' in Got - tes Herz und Sinn, Got - tes Herz und Sinn, in Got - tes

Ich hab' in Got - tes Herz und

(6) 6 6 7
4 4 5

6 6^b
4 5

6 6
4 5

8 7
6 5

5 (6) 6^b
5 5^b

Got - tes Herz und Sinn
 mein Herz und
 Herz, Got - tes Herz und Sinn
 Sinn
 mein

6 32 5 6 7 7 6 6 5 6 6 5 7

Sinn er - ge - ben,
 Sinn er - ge - ben, mein Herz und Sinn er - ge -
 mein Herz und Sinn er - ge - ben, mein Herz und Sinn er - ge -
 Herz und Sinn er - ge - ben, mein Herz und Sinn er - ge -

6 6 5 # 6 (6) 6 5 # 6 (6) 6 5 6 8

ben,
ben,
ben,

6 5 6 4 5 6 5

6 7 6 6 5 6 # 6 3 7 #

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right-hand melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The left-hand accompaniment is written in bass clef with the same key signature and time signature. The voice part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the voice staff. The score is divided into five measures. The first measure contains the lyrics "The rose tree", the second "grew so tall", the third "and so green", the fourth "and so tall", and the fifth "and so green".

[illegible]

winn, der
 winn, was böse scheint, ist mein Gewinn,
 winn, was böse scheint, ist mein Gewinn,
 scheint, ist mein Gewinn,

5 (6) 6/5 6 6/5 5 5 7 7 6 6 5 6

Tod selbst ist mein Leben.
 der Tod selbst ist mein Leben, der Tod selbst
 der Tod selbst ist mein Leben, der Tod selbst ist mein
 der Tod selbst ist mein Leben, der Tod selbst

6 6/5 7 6 6/5 6 6/5 6 6/5 6 6/5 6

Musical score for "Ich hab' mein Leben" by Johann Sebastian Bach. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line (Soprano/Alto) and a keyboard accompaniment (Piano/Violoncello). The lyrics are "Ich hab' mein Leben".

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. It features a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The voice part is a single melodic line. The score is divided into five measures. The first measure contains the title "The Rose Tree" and the lyrics "The Rose Tree". The second measure contains the lyrics "The Rose Tree". The third measure contains the lyrics "The Rose Tree". The fourth measure contains the lyrics "The Rose Tree". The fifth measure contains the lyrics "The Rose Tree". The score is written in a standard musical notation style with a treble and bass clef for the piano and a single line for the voice.

Ich bin ein
 Ich bin ein Sohn dess;
 Ich
 Ich bin ein

9 8 # 5 # 7 6 6 4 # 4 6 5 — 7 6 5 7

Sohn dess, der den Thron
 der den Thron,
 bin ein Sohn dess, der den Thron, den Thron,
 Sohn dess, der den Thron,

6 5 6 # 6 4 3 9 8 6

First system of musical notation, measures 1-4. The score includes a piano accompaniment with a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The key signature is one sharp (F#).

Second system of musical notation, measures 5-8. The score continues the piano accompaniment from the first system. The right hand features a series of rapid sixteenth-note passages. The left hand has a steady eighth-note bass line. The key signature remains one sharp (F#).

zo - gen;
 zo - gen, auf ge - zo - gen;
 - gen, des Him - mels auf - ge - zo - gen;
 - gen, des Him - mels auf - ge - zo - gen;

6 4 2 6 # 6 4 2 6 5 6 8 6 4 2 6 8 5 6 4 2 6 5 6 4

(6) 8 5 # 7 # 6 5 # 6 6 5 7 7 # 6 5 # 6 6 5

oh er gleich

ob er gleich

7 6 5 # (6) 6 5 6 5 (4) 6 5 4 6 6 4 3

schlägt und Kreuz auf legt,

ob er gleich schlägt und Kreuz auf legt, ob er gleich schlägt und Kreuz auf legt,

schlägt und Kreuz auf legt, und Kreuz auf legt, ob er gleich schlägt und Kreuz auf legt,

ob er gleich schlägt und Kreuz auf legt,

6 6 4 6 5 6 7 5 (6) 6 5 6 6 5 6 5

bleibt doch sein Herz ge-wo-

bleibt doch sein Herz ge-wo-

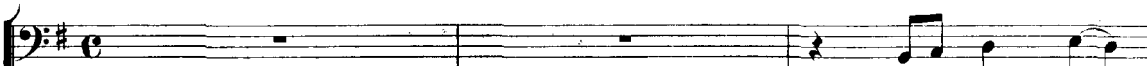
bleibt doch sein Herz ge-wo-

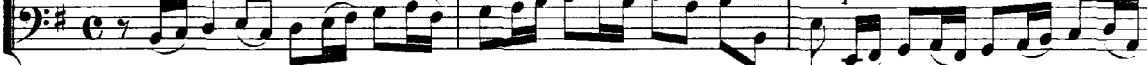
bleibt doch sein Herz ge-wo-

7 7 6 6 6 5 6 5 7 6 6 6

gen,
gen, bleibt doch sein Herz ge - wo - gen.
gen, bleibt doch sein Herz ge - wogen. gen.
gen, bleibt doch sein Herz ge - wogen. gen.
gen, bleibt doch sein Herz ge - wogen.

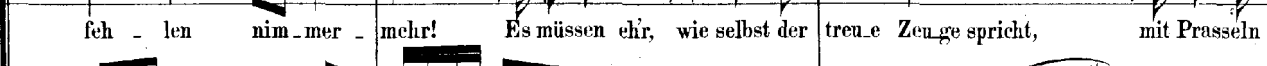
RECITATIV und CHORAL. (Melodie: „Was mein Gott will“ in veränderter Weise.)

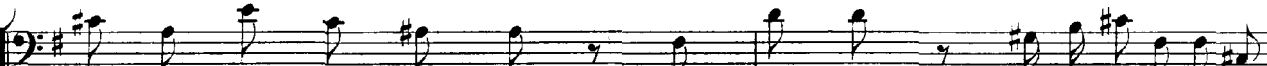
Basso.  Es kann mir

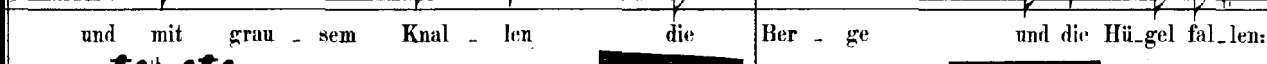
Continuo.  *piano* 

Recitativ.

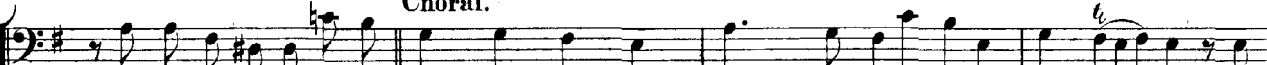
 feh - len nim - mer - mehr! Es müssen ehr, wie selbst der treu - e Zen - ge spricht, mit Prasseln

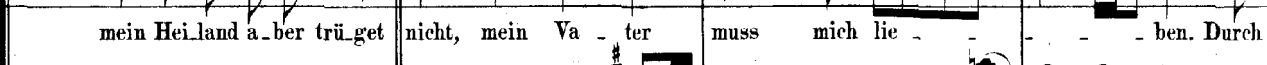


 und mit grau - sem Knal - len die Ber - ge und die Hü - gel fal - len:



Choral.

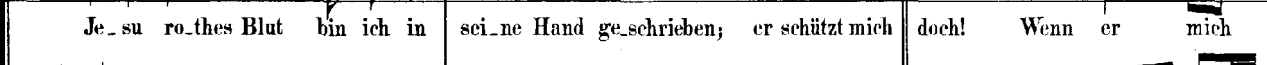
 mein Hei - land a - ber trü - get nicht, mein Va - ter muss mich lie - - - ben. Durch



Recitativ.

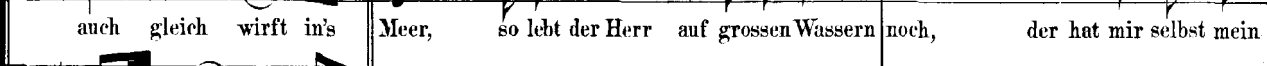
Choral.

 Je - su ro - thes Blut bin ich in sei - ne Hand ge - schrie - ben; er schützt mich doch! Wenn er mich



Recitativ a tempo.

 auch gleich wirft in's Meer, so lebt der Herr auf grossen Wassern noch, der hat mir selbst mein



Le-ben zu-ge-theilt, d'rum werden sie mich nicht ersäu-fen. Wenn mich die Wel-len schon er-

Choral.
grei-fen, und ih-re Wuth mit mir zum Abgrund eilt, so will er mich nur

Recitativ.
ü-ben, ob ich an Jo-nas wer-de den-ken, ob ich den Sinn mit Pe-trus

auf ihn wer-de len-ken. Er will mich stark im Glau-ben ma-chen, er will für mei-ne See-le

Choral. wachen und mein Ge-
Recitativ. müth, das immer wankt und
Choral. weicht, in sei-ner
Recitativ. Gü't, der an Beständigkeit nichts

Choral. gleicht, ge-wöh-nen
Recitativ. fest zu ste-hen. Mein Fuss soll fest, bis

Choral.

an der Ta-ge letz-ten Rest sich hier auf die-sen Fel-sen gründen. Halt' ich dann Stand,

Figured bass: 6 5 4 2, 6 5 4 2, 5 6 5 4 2, 6 5 4 2

Recitativ.

Choral.

Recitativ.

und las-se mich im fel-sen-fe-sten Glauben fin-den: weiss sei-ne Hand, die er mir

Figured bass: 6 5, 6 5, (6 5), 6 5, 3 6

Choral.

schon vom Himmel beut, zu rechter Zeit mich wie-der zu er-hö-hen.

Figured bass: 7 6 5 6 4 2, 6 5, 6 4 2, 6 4 2, 6 5, (6) 5 (7) 4 3 6 5

ARIE.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Tenore.

Continuo.

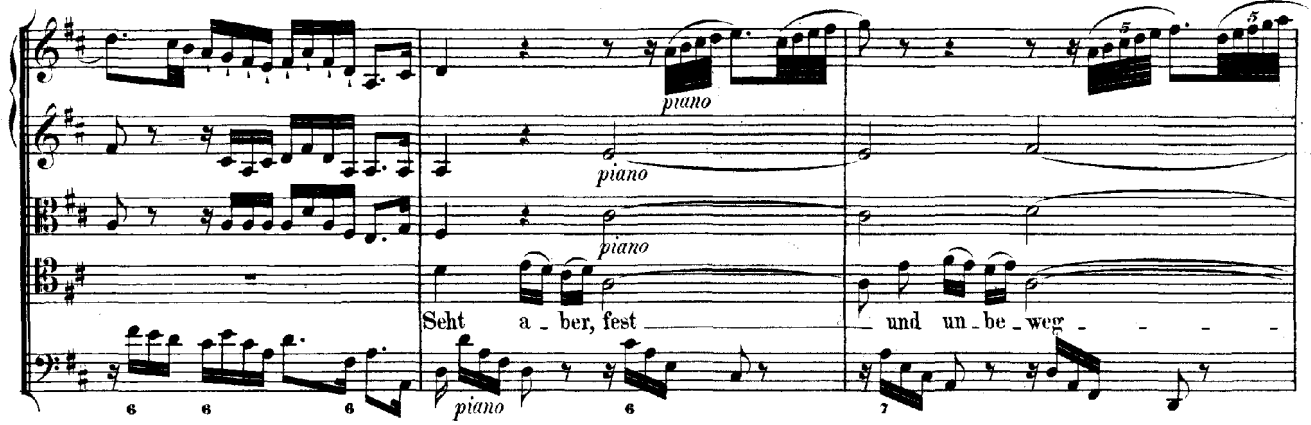
Figured bass: 6, #, 7, #, 7, #

First system of the musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a five-measure rest in the first measure, followed by a melodic line. The vocal line enters in the second measure. The key signature has one sharp (F#). The tempo/mood is marked *piano*. The lyrics are: "Scht, scht! wie bricht, wie reisst, wie fällt,".

Second system of the musical score. The piano accompaniment continues with a melodic line. The vocal line continues with the lyrics: "scht, scht! wie bricht, wie reisst, wie fällt, was Got - tes star - ker Arm nicht". The tempo/mood is marked *piano*.

Third system of the musical score. The piano accompaniment continues with a melodic line. The vocal line continues with the lyrics: "hält, was Got - tes star - ker Arm nicht hält, scht, scht! wie bricht, wie reisst, wie fällt, was Gottes star - ker Arm nicht". The tempo/mood is marked *piano*.

Fourth system of the musical score. The piano accompaniment continues with a melodic line. The vocal line continues with the lyrics: "hält, was Gottes star - ker Arm nicht hält, scht, scht! wie bricht, wie reisst, wie fällt, was Gottes star - ker Arm nicht". The tempo/mood is marked *forte*.



Seht a - ber, fest und un - be - weg -

piano



- lich pran - gen, was un - ser Held mit sei - ner Macht um - fan - gen, seht a - ber,

piano



fest und un - be - weg - lich prangen, was un - ser Held



mit seiner Macht um - fan - gen.

forte

This musical score is for a piece in D major, featuring piano and vocal parts. The score is divided into four systems, each with four staves (treble, two inner, and bass). The piano part is marked *piano* in several places. The vocal part includes the following lyrics:

Lasst Sa - tan wü - then, ra - sen,
 kra -
 - chen, lasst Sa - tan wü - then, ra - sen,

The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.



kra - - - - - chen, lasst Sa - tan wü - then, ra - sen,



krachen, der star - ke Gott wird uns un - ü - berwind - lich ma - chen, der star - ke Gott wird uns -



— un - ü - berwindlich, un - ü - berwindlich ma - chen, — der star - ke



Gott wird uns un - ü - berwindlich machen, un - ü - berwindlich ma - chen.

CHORAL. (Melodie: „Was mein Gott will“.)

Oboe d'amore I.

Oboe d'amore II.

Alto.

Continuo.

Zu dem ist
piano

Weisheit und Verstand *forte* bei ihm ohn' *piano*

alle Massen, *forte*

6 9 (8) 6 (5) 7 6 5 9 (8) 6 (5) 7 6 6 7 6 4 5 6 6 6 4 4

Zeit, Ort und Stund' ist ihm be - kannt, *forte*

6 5 6 (7) (6) 6 5 6 6 5 #

zu thun und auch zu las - sen, *forte*

7 6 2 5 6 5 6 5 (4) 6 6 5 4 3 6 4 7 6

Er weiss, wenn Freud, er weiss, wenn

9 (8) 6 6 5 # 6 5 (#) (#) 7 5 7 6 6 5 #

Leid *forte* uns, *piano* sei - nen Kin - dern,

die - ne, *forte*

und was er thut, ist *(piano)*

al - les gut, *forte* obs *piano* noch so trau -

Figured bass notation (Basso Continuo):

First system: 6 6 5 # 6 6 5 # 6 7 6 7 6 # 7 6 7 6

Second system: 7 6 6 4 5 7 # 6 9 (8) 6 (5) 7 # 6 5 (9) 8 6 (5)

Third system: 7 6 7 # 6 4 5 6 # 6 6 5 5 6 5 5 5

Fourth system: 6 7 6 6 5 # 6 5 # 7 6 6 4 5 (6) 7 5

The image shows a page from a musical score for 'Dal Segno' by Franz Liszt. It features three staves: a piano accompaniment in the upper two staves and a vocal line in the lower staff. The key signature is D major (two sharps). The piano part includes complex arpeggiated figures and chords. The vocal line has lyrics in Italian: 'rig schie - ne.' followed by 'forte' and 'Dal Segno.' The bottom of the page contains figured bass notation for the piano accompaniment.

RECITATIV.

RECITATIV.

Tenore.  Wir wol - len nun nicht län - ger za - gen und uns mit Fleisch und

Continuo. 

(6) 2^a 6

Blut, weil wir in Gottes Hut, so furchtsam wie bisher befragen. Ich denke dran, wie Jesus nicht ge-

fürcht das tau-send-fache Lei-den. Er sah es an, als ei-ne Quelle ew'ger Freuden. Und dir, mein

13

Christ, wird dei-ne Angst und Qual, dein bit-ter Kreuz und Pein, um Je-su wil-len Heil und Zu-cker sein.

6 5 4 3 2 1 (7/5) 6 6 6 6 6 6

Adagio.

Ver-traue Got-tes Huld und mer-ke noch, was nö-thig ist: Ge- duld! Ge- duld!

ARIE.

Basso.

Continuo.

Das Brau - sen von den rau - hen

Win - den, — das Brau - sen von den rau - hen Win - den — macht,

dass wir vol - le Äh - ren fin - den, das Brau - sen von den rau - hen Win - den

macht, dass wir vol - le Äh - ren fin - den. *forte*

Das Brau -

piano

- sen von den rau-hen Win-den... das Brau -

- sen von den rau-hen Win-den macht, dass wir vol-le Äh-ren

fin - den, macht, dass wir vol-le Äh-ren fin - den; das Brau -

- sen von den rau - hen Win-den macht, dass wir vol - le Äh-ren fin -

den.

forte

Des Kren - zes Un - ge -

piano

stüm — schafft bei den Chri — — — sten Frucht, des Kreu — zes Un — ge — stüm schafft bei den

Chri — sten Frucht, des Kreuzes Un — ge — stüm schafft bei den Christen Frucht, drum lasst uns Al — — —

— le un — ser Le — ben dem wei — sen Herr —

— scher ganz er — ge — — — — ben. *forte*

Küsst seines Soh — nes Hand, ver — ehrt die treu — e Zucht, küsst

Küsst seines Soh — nes Hand, ver — ehrt die treu — e Zucht, küsst *piano*

sei — nes Soh — nes Hand, ver — ehrt die treu — e Zucht.

Dal Segno.

CHORAL und RECITATIV. (Melodie: „Was mein Gott will.“)

Soprano. Ei nun, mein Gott, so fall' ich dir ge - trost in

Alto. Ei nun, mein Gott, so fall' ich dir ge - trost in

Tenore. Ei nun, mein Gott, so fall' ich dir ge - trost in

Basso. Ei nun, mein Gott, so fall' ich dir ge - trost in dei - ne

Continuo.
 6 7 6 5 6 5 (6) 5 2 6 5

dei - ne Hän - de,

dei - ne Hän - de,

dei - ne Hän - de,

Hän - de, ge - trost in dei - ne Hän - del So spricht der Gott ge - lass' - ne Geist, wenn er des

6 4 3 6 6 5 6 6

nimm mich, und ma - che es mit

nimm mich, und ma - che es mit

nimm mich, und ma - che es mit

Heilands Bru - dersinn und Gottes Treu - e gläu - big preist. Nimm mich, und ma - che es mit

6 5 6 5 5 6 6 7 6 6 5

mir bis an mein letz - tes En - de.

mir bis an mein letz - tes En - de,

mir bis an mein letz - tes En - de. Ich weiss gewiss, dass ich un-

mir bis an mein letz - tes En - de, bis an mein letz - tes En - de,

6 5 9 3 6 6 4 3 # 6 6 # # 6 5

fehl-bar se-lig bin, wenn mei-ne Noth, und mein Be-küm-mer-niss von dir so wird ge-en-digt wer-den:

6 6 8 7 5 (5) 5 3 7 6 6 5 #

wie du wohl weisst, dass mei-nem Geist da - durch sein

wie du wohl weisst, dass mei-nem Geist da - durch sein

wie du wohl weisst, dass mei-nem Geist da - durch sein

wie du wohl weisst, dass mei-nem Geist da - durch sein Nutz ent -

2 6 6 6 5 6 5 # 5 6 7 3 6 4 2

Nutz ent - ste - he,
 Nutz ent - ste - he, dass schon auf die-ser Er-den, dem Sa-tan zum Ver-druss, dein Himmelreich sich
 Nutz entste - he,
 ste - he,

(5) 6 7 6 # 7 # 6 3b 6

und dei - ne Ehr' je mehr und mehr sich in ihr
 in mir zei-gen muss, und dei - ne Ehr' je mehr und mehr sich in ihr
 und dei - ne Ehr' je mehr und mehr sich in ihr
 und dei - ne Ehr' je mehr und mehr sich in ihr selbst er -

5b (6) 5 6 6 7 6 (5) 6 5 5 4 2 6 5

selbst er - hö - he. So kann mein Herz nach deinem Wil-len ich, o mein
 selbst er - hö - he.
 selbst er - hö - he.
 hö - he, sich in ihr selbst er - hö - he.

6 4 3 # 6 6 # # 6

Je-su, se-lig stillen, und ich kann bei gedämpften Sai-ten dem Friedensfürst ein neues Lied be-rei-ten.

7 5 7 5 (6 6) 7 5

ARIE.
Andante.

Oboe d'amore I. *pizzicato*

Violino I. *pizzicato*

Violino II. *pizzicato*

Viola. *pizzicato*

Soprano.

Continuo. *pizzicato*

Mei-nem Hirten bleib ich treu, mei-nem



First system of the musical score. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are grand staves (treble and bass clefs). The fourth and fifth staves are bass clefs. The lyrics are written below the fourth staff.

Hirten bleib' ich treu. Will er mir den Kreuz-Kelch fül - len, ruh' ich ganz in



Second system of the musical score. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are grand staves (treble and bass clefs). The fourth and fifth staves are bass clefs. The lyrics are written below the fourth staff.

sei - nem Willen, er steht mir im Lei - den bei.



Third system of the musical score. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are grand staves (treble and bass clefs). The fourth and fifth staves are bass clefs. The lyrics are written below the fourth staff.

Es wird



den noch, nach dem Weinen, Je-su Son - - ne wie-der scheinen, Je-su Son-ne wie-



- der schei - nen. Mei - nem Hirten bleib' ich treu!



Mei - nem Hirten bleib' ich treu, mei - nem

Hir-ten bleib ich treu! Je - su leb ich, der wird wal - ten, freu dich, Herz, du

sollst er - kal - ten, freu dich, Herz, du sollst er - kal - ten, Je - sus hat ge - nug ge-

than. A - - men, A - - - men, A - men; Va - ter, nimm - mich an!

CHORAL. (Melodie: „Was mein Gott will.“)

Soprano.
Oboe d'amore I. II.
Violino I. col Soprano.

Alto.
Violino II. col' Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

Soll ich denn auch des To - des Weg und fin - stre Stra - - sse rei - sen,
wohl an! ich tret' auf Bahn und Steg, den mir dein' Au - - gen wei - sen.

Du bist mein Hirt, der Al - les wird zu sol - chem En - de keh - - ren, dass

ich ein - mal in dei - nem Saal dich e - wig mö - - ge eh - ren!

Canzler

Am fünften Sonntage nach Trinitatis

über das Lied

„Wer nur den lieben Gott läßt walten“

von

Georg Neumark.

N^o 93.

Dominica 5 post Trinitatis.
„Wer nur den lieben Gott lässt walten.“

CHOR.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

(NB. Der Cantus firmus: „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ im Sopran.)

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

Musical score for "Wer nur den lieben Gott lässt walten" by Johann Sebastian Bach. The score is for a 4-part vocal setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked "piano". The lyrics are: "Wer nur den lie - ben Gott lässt wal -", "Wer nur den lie - ben Gott lässt wal -". The score includes a basso continuo line with figured bass notation at the bottom.

Musical score for a 16-part setting of "Nur den lieben Gott lässt" by Johann Sebastian Bach. The score is for a 16-part setting, featuring a complex texture with multiple staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes a "Cantus firmus" section and a "forte" section. The lyrics are: "Nur den lieben Gott lässt". The score is published by G. Henrichs, Leipzig.

Musical score for "Auf ihn allezeit" by Johann Sebastian Bach. The score is for a 6-part setting, featuring six staves. The top four staves are for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the bottom two are for instruments (likely strings or lute). The music is in G major and 3/4 time. The lyrics are "auf ihn allezeit, und hof-fet auf ihn allezeit". The score includes dynamic markings like "forte" and "piano".

zeit,
zeit, und hof - fet auf ihn al - le zeit, al - le zeit.
zeit, und hof - fet auf ihn al - le zeit, al - le zeit,
zeit, und hof - fet auf ihn al - le zeit, al - le zeit,

$\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$

First system of musical notation, measures 1-3. The piano accompaniment consists of a complex arpeggiated figure in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The vocal staves are currently empty.

Second system of musical notation, measures 4-6. The piano accompaniment continues with similar arpeggiated figures. The vocal staves enter in measure 5 with the lyrics "den wird er wun-der-lich er-". The word "piano" is written above the vocal staves in measures 5 and 6.

forte

den

den

hal-ten, den

wun-der-lich er-hal-ten, den

forte

7 5 6 3 6 3 7 5 6 3

wird er wun-der-lich er-hal-ten

wird er wun-der-lich er-hal-

wird er wun-der-lich er-hal-

wird er wun-der-lich er-hal-

6 5 6 3 5 6 3 7 5 6 3

piano

ten
ten
- ten

in al - lem Kreuz und Traurig - keit, in al - lem
in al - lem Kreuz und Traurig - keit, in al - lem Kreuz und Traurig -

6 5 7 7b 7b 7b

forte

in al - lem
in al - lem
in al - lem
in al - lem

Kreuz und Traurig - keit, in al - lem Kreuz und Traurigkeit,
keit. in al - - - lem Kreuz und Trau - - - rigkeit,

7b 7b 3 9 7 5 6 6 6 5 6 6 6 7 6 5 6 5 - 6 5b

[illegible]

kei.
kei.
kei.

5 3 6 4 2 3b 7 3b 6 4 3 6 5 b 5 4 6 4 3 7 6 b 6b 4

[illegible]

forte

forte

forte

forte

(forte)

höch - sten, traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten,

- sten, traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten,

- sten, traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten,

- sten, traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten,

- sten, traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten,

6 3 6b 6 7b 3 6 6 3

traut,

traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten, traut, dem Al - ler - höch - sten.

traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten, traut, dem Al - ler - höch - sten.

traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten, traut, dem Al - ler - höch - sten,

(6b) 7b 3 6b 3 6b 3 7b 2

Musical score for the first system. The piano accompaniment consists of five staves. The first two staves (treble and alto clefs) feature rapid sixteenth-note passages. The next three staves (tenor and bass clefs) have a more melodic line. The vocal parts (three staves) enter with the lyrics "traut, traut, traut,". The system concludes with a piano section marked "piano" on the piano staves and the vocalists singing "der hat auf der hat auf kei - nen Sand ge -".

Fingerings: 2 3, 6 5, 3, 6 5, 6 5, 7, 6 5, 6 4 3 2 6 5.

Musical score for the second system. The piano accompaniment continues with similar textures. The vocal parts continue with the lyrics "kei - nen Sand ge - baut. der hat auf kei - nen Sand ge - baut. der hat auf der hat auf kei - nen Sand ge -". The system concludes with a piano section marked "piano" on the piano staves and the vocalists singing "der hat auf kei - nen Sand ge -".

Fingerings: 6 4 2 3, 6 5, 6 5, 6 5, 6 5, 6.

RECITATIV und CHORAL.

Adagio. (Melodie: „Wer nur den lieben Gott lässt walten“)

Recitativ.

Basso. Was hel-fen uns die schwe-ren Sor-gen? Sie drücken nur das Herz mit Centner.

Continuo.

Figured bass notation for Continuo: 6 4/2 6 7 7 7 7 7 7 5 6 - 6 # 6 6 6

Adagio. Pein, mit tausend Angst und Schmerz. Was hilft uns un-ser Weh und Ach? Es bringt nur bittres Un-ge-

Recitativ.

Figured bass notation for Continuo: 6 4/2 6 6 5 6 7 6 5 6 7 7 6 6 7 7

Adagio. mach. Was hilft es, dass wir al-le Mor-gen mit Seuf-zen

Recitativ.

Figured bass notation for Continuo: 6 4/2 # 6 6 5 6 5 (#) 7 7 7 7 6 5 # 6 # 6 6 6 6 4/2 2

Adagio. von dem Schlaf aufstehn, und mit be-thrüntem An-ge-sicht des Nachts zu Bet-te gehn? Wir

Figured bass notation for Continuo: 7b 5 7b 5 6 b 6 4/3 3

Recitativ. ma-chen un-ser Kreuz und Leid durch ban-ge Trau-rig-keit nur grö-sser. Drum

Figured bass notation for Continuo: 6 6 5 7 7 5 # 6 # 7 7 6 4/2 2 2b 5

Adagio. thut ein Christ viel besser, er trägt sein Kreuz mit christ-li-cher Ge-las-sen-heit.

Figured bass notation for Continuo: 6 5 3 6 4 6 6 5 7 5 # 5 7 6 5 #

ARIE.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Tenore.

Continuo.

piano

Man halte nur ein wenig

piano

stille, wenn sich die Kreuzes Stunde naht, denn unsres Gottes Gnaden Wille

ver_lässt uns nie mit Rath und That.

forte

Fingerings: 5 5 6 6 6 6 6 7 5 6

1^{ma} *2^{da}*

piano

Gott, der die Aus - er - wähl - ten kennt, Gott, der sich

Fingerings: 5 7 5 3 7 5 6 5 5 6 6 5 6 6 5 4 6 6 4 4 4 7

uns ein Va - ter nennt, wird endlich al - len Kum - mer wen - den, und sei - nen

Fingerings: 6



First system of the musical score. It consists of five staves: two treble staves, two bass staves, and a central staff with a 13/8 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: Kin - dern Hül - fe sen - den, Hül - fe sen - .



Second system of the musical score. It consists of five staves: two treble staves, two bass staves, and a central staff with a 13/8 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: - den, und sei - nen Kin - dern Hül - fe sen - den.



Third system of the musical score. It consists of five staves: two treble staves, two bass staves, and a central staff with a 13/8 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: - den, und sei - nen Kin - dern Hül - fe sen - den.

ARIE (DUETT) und CHORAL.

Violino I. II.
Viola.

Soprano.

Alto.

Continuo.

piano sempre

Er kennt die rech - ten Freu - den - stun - den, er
treu - er - fun - den und

Er Wenn

4 7 6 6 5 6 4 6 6 6 4 6 6

(Melodie: „Wer nur

weiss wohl, wenn es nütz - lich sei, er kennt die rech - ten Freu - den -
mer - ket kei - ne Heu - che - lei, wenn er uns nur hat treu - er -

kennt die rech - ten Freu - den - stun - den, er weiss wohl, wenn es nütz - lich
er uns nur hat treu - er - fun - den und mer - ket kei - ne Heu - che -

4 6 3 6 6 4 5 6 # 6 7 5 6 5 6 5 4 6 4 2

den lieben Gott lässt walten:“)

stun - den, er kennt die rech - ten Freu - den - stun - den, er weiss wohl,
fun - den, wenn er uns nur hat treu - er - fun - den und mer - ket

sei, er kennt die rech - ten Freu - den - stun - den, er weiss wohl, wenn es
lei, wenn er uns nur hat treu - er - fun - den und mer - ket kei - ne

6 6 4 6 6 7 6 5 4 3 6 4 7 6 6

wenn es nütz - lich sei, er kennt die rech - ten Freu - den - stun - den, er weiss wohl,
kei - ne Heu - che - lei, wenn er uns nur hat treu - er - fun - den und mer - ket

nütz - lich sei, er weiss wohl, wenn es nütz - lich sei, er kennt die rech - ten
Heu - che - lei, und mer - ket kei - ne Heu - che - lei, wenn er uns nur hat

6 5 6 5 9 6 6 6 7 5 6 6 4 3 6 6

wenn es nütz-lich sei, er weiss wohl, wenn es nütz-lich sei, er
 kei - ne Heu-che-lei, und mer - ket kei - ne Heu - che - lei, und
 Freu - den-stun - den, er weiss wohl, wenn es nütz - lich sei, er weiss
 treu - er - fun - den und mer - ket kei - ne Heu - che - lei, und mer -

6 5 6 8 6 5 3 7 6 5 5 7 6 7 7 5 6 5

weiss wohl, er weiss wohl, wenn es nütz-lich sei. Wenn er uns nur hat
 mer - ket, und mer - ket kei - ne Heu - che -
 wohl, er weiss wohl, wenn es nütz-lich, nütz-lich sei.
 ket, und mer - ket kei - ne Heu - che -

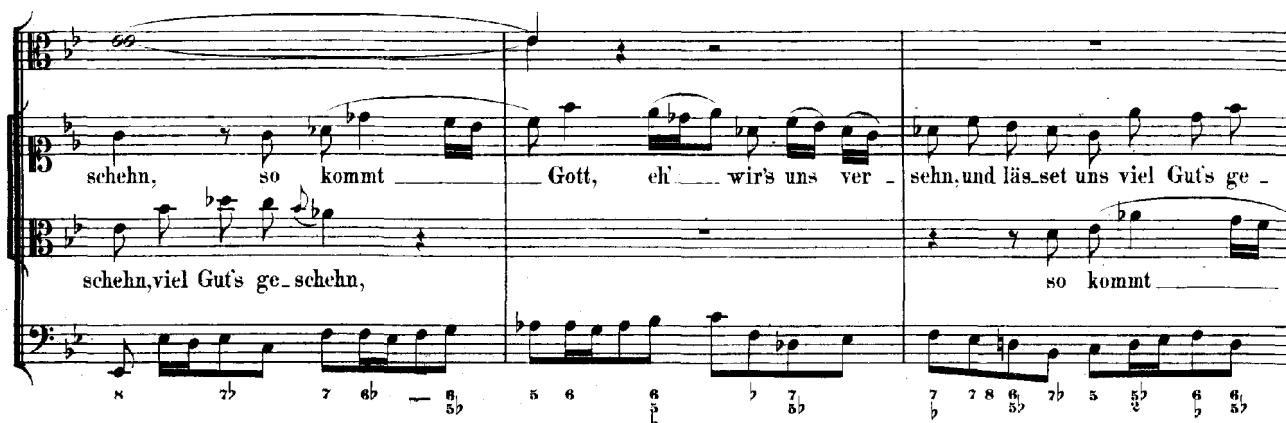
6 7 7 6 9 8 6 5 7 6 6 6 6 6 5 7 6 6 6 5

lei: so kommt
 lei: so kommt Gott, eh wir's uns ver-sehn, und läs-set uns viel Gut's ge-
 so kommt

6 5 6 5 5 5 5 6 6 7 6 7 6 5 7 4 7 6 5

Gott, eh wir's uns ver-sehn, und läs-set uns viel Gut's ge-sehn, viel Gut's, viel Gut's ge-
 seh'n, viel Gut's, viel Gut's ge-sehn, und läs-set uns viel Gut's, und läs-set uns viel Gut's ge-
 und läs-set uns viel Gut's ge-

6 4 3 6 5 7 5 7 5 6 6 5 7 5 6 6 5 7 5



sehn, so kommt Gott, eh wir's uns ver - sehn, und lässet uns viel Gut's ge -
sehn, viel Gut's ge - sehn, so kommt

6 7b 7 6b 5 6 6 7 7b 7 7 8 6b 7b 5 5b 6 6b 5b



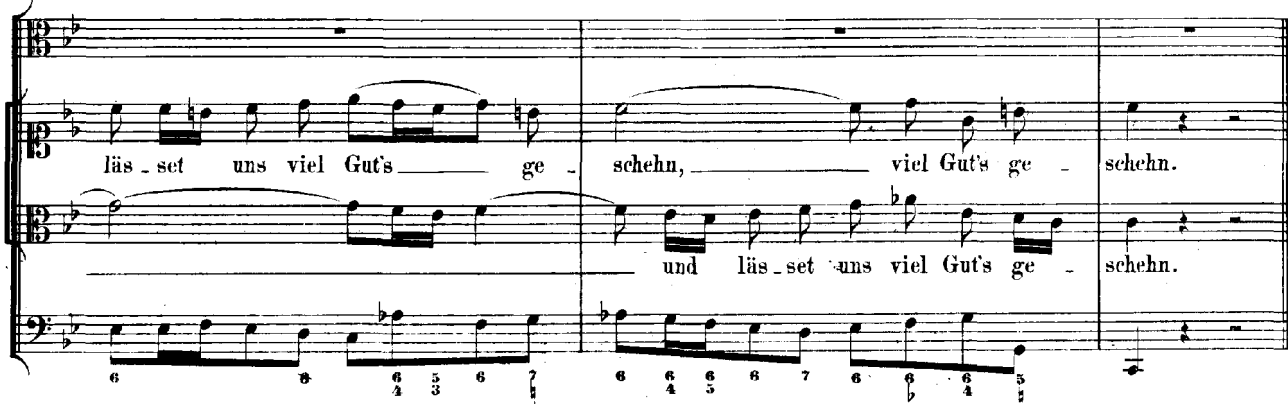
sehn, viel Gut's, viel Gut's ge - sehn, und lässet uns viel Gut's ge - sehn, viel Gut's, viel Gut's ge -
Gott, eh wir's uns ver - sehn, und lässet uns viel Gut's ge - sehn, viel Gut's ge - sehn, und lässet

6 6b 5 7 7 7 8 6b 6b 6 6 5b 7 4



sehn, und lässet uns viel Gut's ge - sehn, viel Gut's, viel Gut's ge - sehn, viel Gut's ge - sehn, und
uns viel Gut's, viel Gut's ge - sehn, und lässet uns viel Gut's, viel Gut's ge - sehn,

6 6b 6 6 6 7 (6) 7b 6 5 4 9 8 6 6 5 4 6 2



läs - set uns viel Gut's ge - sehn, viel Gut's ge - sehn.
und lässet uns viel Gut's ge - sehn.

6 6 4 5 6 7 6 6 6 5 7 6 6 4 5

RECITATIV und CHORAL.

Adagio. (Melodie: „Wer nur den lieben Gott lässt walten.“)

Allegro.

Tenore.

Continuo.

Denk nicht in dei-ner Drang-sals - Hi-tze, wenn Blitz und Don-ner

7^b (6) 56
4
26
5
3^b

Andante.

Adagio.

kracht, und dir ein schwü-les Wet-ter ban-ge macht, dass du von

6
47
5

6

5

6
45^b
7

Recitativ.

Gott ver-las-sen seist. Gott bleibt auch in der grössten Noth, ja gar bis in den Tod mit sei-ner

9
8

6

7
5^b7
67^b
5

6

6
4
2

Adagio.

Recitativ.

Gnade bei den Seinen. Du darfst nicht meinen, dass dieser Gott im Schoosse sitze, der täglich, wie der reiche

6

6
4
26
4
2

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

Adagio.

Recitativ.

Mann, in Lust und Freuden le-ben kann. Der sich mit ste-tem Glü-cke speist, bei lau-ter gu-ten

6

5
34
2

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

Ta-gen, muss oft zu-letzt, nach-dem er sich an eit-ler Lust er-götzt: „der Tod in Tö-pfen!“

7
#6
4
26
57^b

6

6^b

4

5

Adagio. Recitativ.

sa-gen. Die Fol-ge-zeit ver-än-dert viel! Hat Pe-trus gleich die gan-ze Nacht mit lee-rer

Ar-beit zu-ge-bracht, und nichts ge-fan-gen: auf Je-su Wört kann er noch ei-nen Zug er-lan-gen.

Drum trau-e nur in Ar-muth, Kreuz und Pein auf dei-nes Je-su Gü-te mit

Adagio.

gläu-bi-gem Ge-mü-the. Nach Regen giebt er Sonnen-schein, und setzt Jeg-li-chem sein Ziel.

ARIE. (Mit stellenweiser Benutzung der Choral-Melodie: „Wer nur den lieben Gott läßt walten.“)

Oboe I.

Soprano.

Continuo.

Figured bass notation for Continuo:

8 6 7 5 8 5 4 # 7 # 6 5 6 6 6 7 5

Figured bass notation for Continuo (bottom):

1 3 6 8 6 7 4 3 8 6 5 6 5 7 5 5 7 5 5

Ich will auf den Her-ren schau'n,

piano

ich will auf den Her-ren schau'n, und stets mei-nem Gott ver-trau'n,

forte

ich will auf den Her-ren schau'n, und stets mei-nem Gott ver-trau'n, und stets mei-nem Gott ver-

trau'n, ich will auf den Her-ren schau'n, ich will auf den Her-ren

forte

schau'n, und stets meinem Gott ver-trau'n.

B.W. XXII.

(NB. Aus der Choral-Melodie.) *piano*

Er ist der rech - te Wun - ders - mann, der die Rei - chen arm und

bloss, die Rei - chen arm und bloss, und die Ar - men reich und gross nach sei - nem

forte

Wil - len ma - chen kann. Er ist der rech - te Wun - ders -

piano

mann, der die Rei - chen arm und bloss, und die Ar - men reich und

(Choral-Melodie.) *forte*

gross nach sei - nem Wil - len ma - chen kann.

B.W. XXII.

Dal Segno.

CHORAL. (Melodie: „Wer nur den lieben Gott lässt walten.“)

Soprano.
Oboe I. II. Violino I.
col Soprano.

Alto.
Violino II. col'Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

Sing' und bet' und geh' auf Got'tes We-gen, verricht' das Dei-ne nur ge-treu, und trau' des Himmels reichem Se-gen, so wird er bei dir wer-den neu;

6 4 5 6 4 — (b) 7 6 5 6 6 4 5 4

denn wel-cher sei-ne Zu-ver-sicht auf Gott setzt, den ver-lässt er nicht.

denn wel-cher sei-ne Zu-ver-sicht auf Gott setzt, den ver-lässt er nicht.

denn wel-cher sei-ne Zu-ver-sicht auf Gott setzt, den ver-lässt er nicht.

denn wel-cher sei-ne Zu-ver-sicht auf Gott setzt, den ver-lässt er nicht.

6 7 6 7 6 5 7 6 5 8 7 5 7 5 4 (4)

Canzler

Am neunten Sonntage nach Trinitatis

über das Lied:

„Was frag' ich nach der Welt“

von

Georg Michael Pfefferkorn.

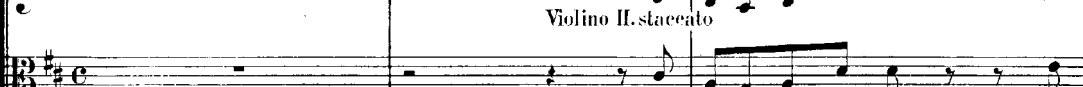
N^o 94.

Dominica 9 post Trinitatis.
„Was frag ich nach der Welt.“

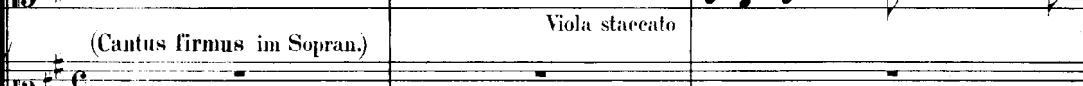
Flauto traverso. 

Violino I. 

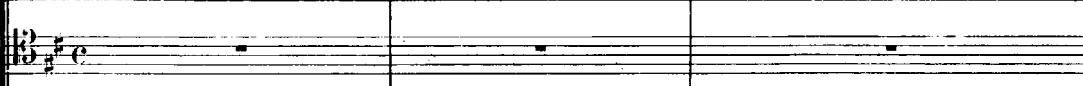
Violino II. 

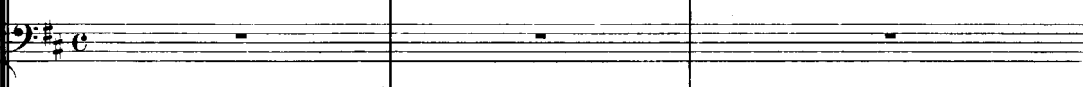
Viola. 

(Cantus firmus im Sopran.)

Soprano. 

Alto. 

Tenore. 

Basso. 

Organo e Continuo. 

Continuo staccato.

senza l'Organo. coll' Organo. 6 7



6 7 # 6 7 # 6 7 6 7

(Melodie: „O Gott, du frommer Gott.“)

Was frag ich nach der
Was frag ich nach der
Was frag ich nach der
Was frag ich nach der

7 6 5 4 3 6 4 3 2 6 4 7 4 2 5 3 3 6 4 2 7 4 2

First system of the musical score. It features a piano introduction with a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature is one sharp (F#). The vocal parts enter with the word "Welt" in the first measure and "und" in the third measure. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand.

Welt und

Welt

Welt

Welt

Welt

6 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Second system of the musical score. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. The vocal parts enter with the words "al - len ih - ren Schä - tzen," in the first measure. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand.

al - len ih - ren Schä - tzen,

und al - len ih - ren Schä - tzen,

und al - len ih - ren Schä - tzen,

und al - len ih - ren Schä - tzen,

6 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

wenn ich mich nur an dir,
 wenn ich mich nur an dir,
 wenn ich mich nur an dir,
 wenn ich mich nur an dir,

7 4 2.
 6 7
 6 5
 6

mein Je - su, kann er - gö - tzen!
 mein Je - su, kann er - gö - tzen!
 mein Je - su, kann er - gö - tzen!
 mein Je - su, kann er - gö - tzen!

7 7
 6 6 6 6 5 4 5 8 7

senza Oboi con Oboi

senza Oboi

Dich hab ich einzig mir zur

Dich hab ich einzig mir, ein - zig mir zur

Dich hab ich ein - zig mir

con Oboi

Wol - lust vor - ge - stellt,

Wol - lust vor - ge - stellt,

zur Wol - lust vor - ge - stellt,

zur Wol - lust vor - ge - stellt,

denn du bist mei - ne

denn du

denn du bist meine

denn du, denn

Musical score for the first system. The piano part consists of a right-hand melody with eighth and sixteenth notes, and a left-hand accompaniment with eighth notes. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter with the lyrics:

Ruh:—
 bist mei - ne Ruh, meine Ruh:
 Ruh, denn du bist mei - ne Ruh:
 du bist mei - ne Ruh:—

The system concludes with figured bass notation: 5 6 6 6 6 7 7 7 6 6 7 6 7.

Musical score for the second system. The piano part continues with similar rhythmic patterns. The vocal parts continue with the lyrics:

was frag — ich nach — der
 was frag — ich nach — der
 was frag — ich nach — der
 was frag — ich nach — der

The system concludes with figured bass notation: 7 6 2 4 (b) 6 4 2 9 7 2 3 6 4 3 5.

Welt!

Welt!

Welt!

Welt!

6 6 7^b 6 7^b 6 7^b

Dal Segno.

ARIE.

Basso.

Continuo.

Die Welt ist wie ein Rauch und Schatten, wie ein Rauch und Schatten,

piano *forte*

die Welt ist wie ein Rauch und

piano

Schat - - - - - ten, der bald, bald verschwindet und ver - geht, der bald ver -

schwin - - - - - det und ver - geht, weil sie nur kur - ze Zeit - - - - - be - steht, - - - - -

- - - - - nur kur - ze Zeit - - - - - be - steht. *forte*

Wenn a - ber Al - - - - - les fällt und bricht, wenn a - ber Al - - - - - *piano*

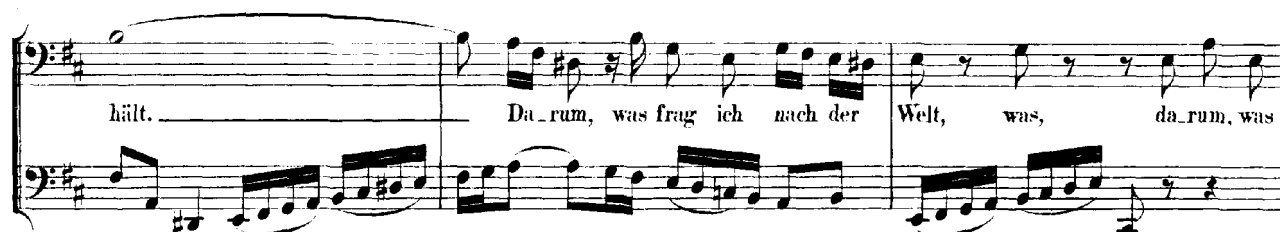
- - - - - les fällt und bricht, bleibt - - - - - Je - sus mei - - - - - ne Zu - - - - - ver -

sicht, bleibt Je - sus mei - - - - - ne Zu - ver - sieht, *forte* an



dem sich mei-ne See - - - le hält, an dem - - - sich mei - ne See-le

(piano)



hält. - - - Da-rum, was frag ich nach der Welt, was, da-rum, was



frag ich nach der Welt, - - - was



frag ich nach der Welt, nach der Welt, was frag - - - ich nach - - - der Welt, darum, was



frag ich, was frag ich, was frag - - -



ich nach der Welt!

forte

Recitativ und Choral.

(Melodie: „O Gott, du frommer Gott“ in veränderter Weise.)

Arioso.

Oboe I.

Oboe II.

Tenore.

Organo e Continuo.

(Choral.)

Die Welt sucht Ehr' und Ruhm bei hoeh' er hab' nen Leu'.

Recitativ.

ten.

Ein Stolzer baut die praehtig-sten Pa-lae-ste, er sucht das hoechste Eh-ren-

amt, er kleidet sich aufs Beste in Purpur, Gold, in Sil-ber, Seid' und Sammt. Sein Na-me soll vor

al-len in je-dem Theil der Welt er-schallen. Sein Hochmuths-Thurm soll durch die Luft bis an die Wol-ken

(Arioso.)

dringen, er trach-tet nur nach ho-hen Din-gen, und denkt nicht

(Choral.)

ein-mal dran, wie bald doch die-se glei-

(Recitativ.)

ten! Oft blä-set ei-ne scha-le Luft den stol-zen Leib auf ein-mal in die

Org.
Gruft, und da verschwindet al - le Pracht, wo mit der ar - me Er - den - wurm hier in der Welt so grossen Staat ge -

6 4 2 6 4 2 6 7 5 7

macht. Ach! solcher eit - le Tand wird weit von mir aus mei - ner Brust ver - bannt.

6 4 2 7 5 6 4 5

(Arioso.)
(Choral.)
Das a - ber, was mein

6 6 4 5 (2 3) 6 5 6 5 6 5

(Recitativ.)
Herz vor An - derm rühm - lich hält, was Christen wahren

5 6 6 6 7 4 5 5 6 6 7 5

Rahm und wah-re Eh-re gie-bet, und was mein Geist, der sich der Ei-tel-keit ent

Org.

(Arioso.)

reisst, an-statt der Pracht und Hoffahrt lie-bet: ist Je-sus

(Choral.)

(Recitativ.)

nur al-lein. Und die-ser soll's auch e-wig sein. Ge-setzt, dass

(Arioso.)

nich die Welt da-rum für thö-richt hält:

(Choral.)

was frag — ich nach der Welt!

5 5b 9 3b — 7b 6 5 6 6 6 4 6 3 6 4 2

5 6 6 6 6 7 6 4 5

ARIE.

Flauto traverso.

Alto.

Continuo.

Be.

thör - te Welt, be - thör - te Welt, be - thör -

te Welt!

Auch dein Reichthum, Gut und

Geld ist Be - trug und fal - scher Schein, be - thör -

te Welt, be - thör - te Welt, auch dein Reichthum, Gut und Geld, be - thör - te

Welt, dein Reich - thum, Gut und Geld ist Be - trug und fal - scher

Schein, dein Reich - - - thum, Gut und Geld ist Be-trug - - - und fal - scher Schein!

Allegro.

Du magst den eit-len Mammon zäh-len, ich will da-für mir Je-sum wäh -

- - - len, ich will da - für mir Je - sum wäh -

- - - len;

Adagio.

Je - sus, Je - sus soll al - lein, Je - sus,

Je - sus soll al - lein mei - ner See - le Reichthum sein, mei - ner See - le Reich - thum sein, Je -

- - sus, Je - - sus soll al - lein mei - ner See - le Reich - thum sein.

Be - thör -

- - te Welt, be - thör - - te Welt, be - thör - - - te Welt,

be - thör - - te Welt, be - thör - - te Welt, be -

thör - - - - - te, be - thör - te Welt!

Recitativ und Choral.

(Melodie: „O Gott, du frommer Gott“ in veränderter Weise.)

Basso. *Adagio.* *Recitativ.*

Die Welt be - küm - mert sich. Was muss doch wohl der Kummer sein? O Thor - heit!

Organo e Continuo.

6 4 2 7 6 4 2 6 4

Adagio. *Recitativ.*

die - ses macht ihr Pein: im Fall sie wird ver - ach - tet. Welt, schä - me

6 4 2 7 6 4 2 6 4 2 6 4 2 6 4 2 5

die! Gott hat dich ja so sehr ge-
lie-bet, dass er sein ein-ge-bor-nes
Kind für dei-ne Sünd' zur grössten

Schmach um dei-ne Eh-re 'gie-bet, und
du willst nicht um Je-su wil-len
lei-den?! Die Trau-rig-keit der

Adagio.

Welt ist nie-mals grösser, als
wenn man ihr mit List nach ih-ren Eh-ren trach-

Recitativ.

Adagio.

Recitativ.

tet. Es ist ja bes-ser: ich tra-ge Chri-sti Schmach, so
lang es ihm ge-fällt. Es

ist ja nur ein Lei-den die-ser
Zeit! Ich weiss ge-wiss, dass mich die
E-wig-keit da-für mit

Preis und Eh-ren krö-net. Ob
mich die Welt ver-spot-tet und ver-
hö-het, ob sie mich gleich ver-ächt-lich

Adagio.

hält, wenn mich mein Je-sus
ehrt: was frag ich nach der
Welt!

First system of the musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of two staves: the right hand plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a similar pattern with some rests. The vocal line enters in the third measure with the lyrics "Die Welt kann ih - re". The tempo marking "piano" appears above the vocal line in the fourth measure. Fingering numbers (6, 5, 6, 5, 6, 7, 5, 6, 6) are written below the piano staves.

Second system of the musical score. The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns. The vocal line continues with the lyrics "Lust und Freud, das Blendwerk schnöder Eitelkeit, nicht hoch genug erhö - hen, die Welt kann ih - re". The tempo marking "piano" appears above the vocal line in the fourth measure. Fingering numbers (6, 6, 6, 6, 6, 6, 5, 6, 5, 6, 6) are written below the piano staves.

Third system of the musical score. The piano accompaniment continues. The vocal line continues with the lyrics "Lust und Freud, das Blendwerk schnöder Ei - telkeit, nicht hoch genug erhö -". The tempo marking "(piano)" appears above the vocal line in the fourth measure, and "piano" appears above the piano staves in the fourth measure. Fingering numbers (7, 7, 7, 7, 7, 7, 6, 5, 5) are written below the piano staves.

hen; die Welt kann ih - re

Lust und Freud, das Blendwerk schnöder Ei - telkeit, nicht hoch ge - nug er - hö -

hen, forte

piano

piano

piano

Sie wühlt nur gel-ben Koth zu fin-den, gleich ei-nem Maulwurf in den Gründen, und lässt da-für den Him-

6 1 7 6 4 3 5 7 6 6 6 5 2 5

forte

forte

forte

forte

- mel ste-hen.

6 7 5 4 # 6 6 7 6 7 # 6 5 4 # 6 5 4 #

piano

piano

piano

piano

Sie wühlt nur gel-ben Koth zu finden, gleich ei-nem Maulwurf in den Gründen, und lässt da-für den Him-mel

6 5 7 # 6 5 6

ste - - - hen, und lässt da für den Him-mel ste - - - hen.

forte

6 5 4 # 3 5 7 6 5 4 3 6 6 6 6

6 6 6 6 5 6 5 6 5 6 5 5 6 5 7

Die Welt kann ih-re Lust und Freud, das

piano

6 5 6 4 2 6 5 6 4 2 6 7 5 6 6 6 6 6

Blendwerk schnöder Ei_telkeit, nicht hoch ge_nug er_hö - hen.

forte

6

Die Welt kann ih_re Lust und Freud, das

piano

Blendwerk schnöder Ei_telkeit, nicht hoch ge_nug er_hö - hen; die Welt kann ih_re

6

* Kürzung in der autographen Orgelstimme bis zum Zeichen ♯

B.W. XXII.

(piano)

piano

(piano)

Lust und Freud, das Blendwerk schnöder Ei - telkeit, nicht hoch ge-nug er - hö -

6 4 2 5 6 6 6 1/2 6 5 7 7 7

- hen; die Welt kann ih - re Lust und Freud, das Blendwerk schnöder

7 5 6 5

Ei - telkeit, nicht hoch ge-nug er - hö - hen!

7 5 6 5 6 6 6 6 6 6 6

Dal Segno.

Obœ d'amore
Solo.

Soprano.

Continuo.

ARIE.

piano

Es halt' es mit der blinden Welt, wer'

piano

nichts auf seine Seele hält, es halt' es mit der blinden Welt, wer' nichts auf seine Seele hält, mir'

forte

e_kelt vor der Erden, mir e_kelt vor der Er'

(forte)

den.

piano

Ich will nur mei-nen Je-sum lie-ben,

piano

ü-ben, so kann ich reich und se-lig wer-den, so kann ich reich und se-

piano

forte

- lig, reich und se-lig wer-den,

(forte)

piano

Ich will nur mei-nen Je-sum

(piano)



lie - ben, — und mich in Buss' und Glau - ben ü - ben, — so kann ich reich und se -



— lig, se — lig, reich und se -



— lig wer - den. (forte) Es (piano)



piano halt' es mit der blin - den Welt, wer nichts auf sei - ne See - le hält, es halt' es mit der blin - den Welt, wer —



nichts auf sei - ne — See - le hält, mir e - — kelt vor der Er - — den.

CHORAL. (Melodie: „O Gott, du frommer Gott“)

Soprano.

Flauto traverso in 8^2 .
Oboe I., Violino I.
coll Soprano.

Alto.

Oboe II., Violino II.
coll' Alto.

Tenore.

Viola coll Tenore.

Basso.

Organo e Continuo.

1. Was	frag ich nach der	Welt! im	Hui muss sie ver -	schwin - den, ihr
2. Was	frag ich nach der	Welt! mein	Je - sus ist mein	Le - - ben, mein
1. Was	frag ich nach der	Welt! im	Hui muss sie ver -	schwin - den, ihr
2. Was	frag ich nach der	Welt! mein	Je - sus ist mein	Le - - ben, mein
1. Was	frag ich nach der	Welt! im	Hui muss sie ver -	schwin - den, ihr
2. Was	frag ich nach der	Welt! mein	Je - sus ist mein	Le - - ben, mein
1. Was	frag ich nach der	Welt! im	Hui muss sie ver -	schwin - den, ihr
2. Was	frag ich nach der	Welt! mein	Je - sus ist mein	Le - - ben, mein

6 6 6 6 5 6 5 1/2 9 8 4 3 6

An - sehn kann durch - aus den blas - sen Tod nicht bin - den. Die Gü - ter müs - sen fort, und
Schatz, mein Ei - gen - thum, dem ich mich ganz er - ge - ben, mein gan - zes Him - mel reich, und

7 6 7 -
3 4 4 3

6

7 9

7 5
2

6 4 5

6 7

6 5

al - le Lust ver - fällt; bleibt Je - sus nur bei mir: was frag ich nach der Welt!
was mir sonst ge - fällt. Drum sag ich noch ein - mal: was frag ich nach der Welt!

al - le Lust ver - fällt; bleibt Je - sus nur bei mir: was frag ich nach der Welt!
was mir sonst ge - fällt. Drum sag ich noch ein - mal: was frag ich nach der Welt!

al - le Lust ver - fällt; bleibt Je - sus nur bei mir: was frag ich nach der Welt!
was mir sonst ge - fällt. Drum sag ich noch ein - mal: was frag ich nach der Welt!

al - le Lust ver - fällt; bleibt Je - sus nur bei mir: was frag ich nach der Welt!
was mir sonst ge - fällt. Drum sag ich noch ein - mal: was frag ich nach der Welt!

5 4 2

2 9 7 8
5 3 4 2

6

6

2 5

6

6 4 5

Cantate

Am hundertsten Samstage nach Trinitatis

„Christus, der ist mein Leben“

mit Benutzung der Melodien und einzelner Verse
aus vier verschiedenen Kirchenliedern.

№ 95.

Dominica 16 post Trinitatis.
„Christus, der ist mein Leben.“

Corno.

Oboe d'amore I.

Oboe d'amore II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

(Cantus firmus im Sopran.)

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

(Melodie: „Christus, der ist mein Leben“)

Christus, der ist mein Le - ben,

Christus, der ist mein Le - ben,

Christus, der ist mein Le - ben,

Christus, der ist mein Le - ben,

6 6 6 6 7 6 7 6 7

piano *forte*

piano *forte*

piano *forte*

piano *forte*

(piano) *(forte)*

piano *forte*

piano *forte*

Ster - ben ist mein Ge - winn;

Ster - ben ist mein Ge - winn;

Ster - ben ist mein Ge - winn;

Ster - ben ist mein Ge - winn;

piano *forte*

6 5 6 5 6 5 7 5 6 5 7 5 6 5 7 5

6 5 # 6 4 2 7 5 7 # 6 6 4 2 6 7 5 (4 2) 6 5 7 4

dem thu' ich mich er - ge -
 dem thu' ich mich er - ge -
 dem thu' ich mich er - ge -
 dem thu' ich mich er - ge -

6 6 5 6 7 6 6 5 6 4 2 6 6 5 6 7 6 7 7 #

ben, mit Freud' fahr' ich da -

ben, mit Freud' fahr' ich da -

ben, mit Freud' fahr' ich da -

ben, mit Freud' fahr' ich da -

7 6 6 7 6 7 6 7 6 6 6 7 4 3

hin.

hin.

hin.

hin.

6 7 6 7 6 7 6 7 6 6 6 7 4 3

Mit Freu -

1 2 3 4 5 6

den, ja, ja! mit Herzens lust will ich von hinnen, von hinnen schei -

piano

7 8 9 10 11 12

(Recitativ.) (a tempo.)

den. Und hiess'es heu.te noch: „du musst!“

6 7 $\frac{8}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{8}{3}$ 6 6 #

(Recitativ.) (a tempo.) (Recitativ.) (a tempo.)

so bin ich willig und be-reit, den ar-men Leib, die ab-ge-zehrten Glieder,

6 $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{4}$ 8 $\frac{6}{5}$ 6 7

(Recitativ.) (a tempo.) (Recitativ.) (a tempo.)

das Kleid der Sterblichkeit, der Erde wieder in ihren Schooss zu bringen.

(Recitativ.)

(a tempo.)

Mein Ster-be-lied ist schon ge-macht; ach, dürft' ich's, ach, dürft' ich's heu-te sin-gen:!

(6^b) (4^b/2) 6 6 (5) 6^b 7 5

Allegro.

Oboe ordinaria I.

Oboe ordinaria II.

(Melodie: „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin.“)

Mit Fried' und

Mit Fried' und

Mit Fried' und

Mit Fried' und

(4) 5 7 5 7 6 5 6 4 3 5 7 6 7 5 6 4 5 6 4

Freud' ich fahr' da - hin nach

Freud' ich fahr' da - hin nach

Freud' ich fahr' da - hin nach

Freud' ich fahr' da - hin nach

7 6 6 5 9 3 6 4 7 4 5 6 7 9 7 6 7 5 6 5 6 4 5

Got - tes Wil - len, ge -

Got - tes Wil - len, ge -

Got - tes Wil - len, ge -

Got - tes Wil - len, ge -

9 6 # 5 6 5 (4) 6 6 5 6 1 2 5 2 6 6 2 6 4 5 5 6 6 5 5

trost ist mir mein Herz und Sinn,

trost ist mir mein Herz und Sinn,

trost ist mir mein Herz und Sinn,

trost ist mir mein Herz und Sinn,

6 6 5 5 9 3 5 # 6 5 9 6 6 5 6 5 6 6

piano *forte*

piano *forte*

piano *forte*

piano *(piano)*

piano *piano*

sanft und stille.

sanft und stille.

sanft und stille.

sanft und stille.

4^b (3) 7 4^b 5 7^b 6^b 6 6 5 3 7 6 5 9 7^b 8^b 4^b 8 7 4 2 7 3 6

forte

(forte)

(forte)

Wie *forte* Gott mir ver - hei - ssen

Wie *forte* Gott mir ver - hei - ssen

Wie *forte* Gott mir ver - hei - ssen

Wie Gott mir ver - hei - ssen

6 7 6 7 5^b 6 5^b 4 5 5^b 6 9 6 6 9 6 5 6 3 3

[illegible]

Recitativ und Choral.

Recitativ.

(Melodie: „Valet will ich dir geben.“)

Soprano.

Continuo.

Choral.

Oboe d'amore III.

Soprano.

Continuo.

dein sünd - lich bö - ses Le - ben durch

aus mir nicht ge - fällt.

Im Him - mel ist gut

woh - nen, hin - auf steht mein' Be - gier.

da wird Gott ewig loh

nen dem, der ihm dient all hier.

nen dem, der ihm dient all hier.

RECITATIV.

Tenore. Ach! könn-te mir doch bald so wohl ge-schehn, dass ich den

Continuo. (5)

Tod, das En-de al-ler Noth, in mei-nen Glied-ern könn-te sch'n; ich woll-te ihn zu

mei-nem Leib-ge-din-ge wäh-len, und al-le Stun-den nach ihm zäh-len.

ARIE.

Oboe d'amore I.

Oboe d'amore II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Tenore.

Continuo.

The first system of the musical score for 'ARIE.' features six staves. The Oboe d'amore I and II parts play a melodic line in 3/4 time. The Violino I and II parts play a rhythmic pattern marked 'pizzicato'. The Viola part also plays a rhythmic pattern marked 'pizzicato'. The Tenore part is silent. The Continuo part plays a rhythmic pattern marked 'pizzicato'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

The second system of the musical score continues the instrumental parts. The Oboe d'amore I and II parts play a melodic line. The Violino I and II parts play a rhythmic pattern marked 'pizzicato'. The Viola part also plays a rhythmic pattern marked 'pizzicato'. The Tenore part is silent. The Continuo part plays a rhythmic pattern marked 'pizzicato'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

The third system of the musical score continues the instrumental parts. The Oboe d'amore I and II parts play a melodic line. The Violino I and II parts play a rhythmic pattern marked 'pizzicato'. The Viola part also plays a rhythmic pattern marked 'pizzicato'. The Tenore part is silent. The Continuo part plays a rhythmic pattern marked 'pizzicato'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

forte *piano* *più piano*

Ach, schlage doch bald, ach, schlage doch bald,

piano *più piano*

schlage doch, schlage doch, ach, schlage doch bald, sel' - ge Stun - de, ach, schlage doch bald, ach,

più piano

schlage doch bald, schlage doch, schlage doch, ach, schlage doch bald, sel' - ge

più piano

Stun - de, ach, schlage doch bald, ach, schlage doch bald, sel'ge Stunde, schlage doch bald den

pianissimo *(piano)*

al - ler - letz - ten Glo - cken - schlag, schlage doch bald den al - ler - letz - ten Glo - cken

forte *piano* *forte*

schlag!

First system of the musical score. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff has a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The tempo is marked *piano*. The lyrics "Ach, schlage doch bald, ach," are written below the bass staff.

Second system of the musical score. The piano accompaniment continues with a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff has a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The tempo is marked *piano*. The lyrics "schlage doch bald, schlage doch, schlage doch, ach, schlage doch bald, sel' - ge" are written below the bass staff.

Third system of the musical score. The piano accompaniment continues with a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff has a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The tempo is marked *piano*. The lyrics "Stun - de, ach, schlage doch bald, sel' - ge Stun - de, ach, schlage doch bald," are written below the bass staff.

(pianissimo)
pianissimo

sel' - ge Stun_de, schla - ge doch bald den al - ler_letz_ten Glo_cken - schlag, schla - ge doch

forte
forte
forte
forte
forte

bald den al - ler_letz_ten Glo_cken - schlag!

più piano
forte

piano

piano *forte*

piano *piano* *(forte)*

piano *piano* *piano*

Komm! komm, komm, ich rei - che dir die

piano
(piano)
pianissimo

Hän - de, komm, mache meiner Noth ein En - de, du längst er - seufzter, du

tr.
forte
forte
forte
forte
forte

längst - seufz - ter Sterbenstag, du längst - seufzter Sterbens - tag.

(piano)
piano
piano
piano
piano

Komm, komm, ich reiche dir die Hän - de, komm, ma - che mei - ner Noth ein

En - de, du längst er - seufzter, du längst er - seufz - ter Sterbens - tag, du

(pianissimo) (piano) (pianissimo) (piano)

längst er - seufzter Sterbens - tag, du längst er - seufzter Sterbens - tag.

Da Capo.

RECITATIV.

Basso. Denn ich weiss dies, und glaub' es ganz ge wiss, dass ich aus mei - nem

Continuo.

Gra - be ganz ei - nen si - chern Zu - gang zu dem Va - ter ha - be. Mein Tod ist nur ein

Schlaf, da_durch der Leib, der hier von Sorgen ab_ge_nommen, zur Ru_he kom-men. Sucht nun ein

Hir - te sein ver - lor' - nes Schaf, wie soll - te Je - sus mich nicht wie - der

fin - den, da er mein Haupt und ich sein Gliedmass bin?! So kann ich nun mit fro_hen

Sinnen mein se_lig Auf_er - stehn auf meinen Hei_land grün - den.

CHORAL. (Melodie: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist.“ Fünfstimmig.)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.
Corno, Oboe d'amore II.
col Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

Weil du vom Tod er - stan - den bist, werd' ich im Grab nicht blei - ben; dein

Weil du vom Tod er - stan - den bist, werd' ich im Grab nicht blei - ben; dein

Weil du vom Tod er - stan - den bist, werd' ich im Grab nicht blei - ben; dein

Weil du vom Tod er - stan - den bist, werd' ich im Grab nicht blei - ben; dein

letz-tes Wort mein' Auf-fahrt ist, Tod's-furcht kannst du ver-trei-ben: denn wo du bist, da
 letz-tes Wort mein' Auf-fahrt ist, Tod's-furcht kannst du ver-trei-ben: denn wo du bist, da
 letz-tes Wort mein' Auf-fahrt ist, Tod's-furcht kannst du ver-trei-ben: denn wo du bist, da
 letz-tes Wort mein' Auf-fahrt ist, Tod's-furcht kannst du ver-trei-ben: denn wo du bist, da

komm' ich hin, dass ich stets bei dir leb' und bin. Drum fahr' ich hin mit Freu-den!
 komm' ich hin, dass ich stets bei dir leb' und bin. Drum fahr' ich hin mit Freu-den!
 komm' ich hin, dass ich stets bei dir leb' und bin. Drum fahr' ich hin mit Freu-den!
 komm' ich hin, dass ich stets bei dir leb' und bin. Drum fahr' ich hin mit Freu-den!

Canzler

Am achtzehnten Sonntag nach Trinitatis:

über das Lied:

„Herr Christ, der einig Gottes Sohn“

von

Elisabeth Creutziger.

N^o 96.

Dominica 18 post Trinitatis.

132

„Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn.“

Vivace.

Flauto piccolo.

Violino piccolo col Flauto piccolo.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Corno e Trombone.
coll' Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

(N. Der Cantus firmus: „Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn“ im Alt.)

6 5 7 5
4 3 4 2

6

B.W. XXII.

6 6 6 6
5 4 3 2

6 5

7 7

5 7 7 9 3
7 5

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a vocal part and a piano accompaniment. The vocal part is in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into three measures. The first measure shows the vocal melody and the piano accompaniment. The second measure shows the vocal melody and the piano accompaniment. The third measure shows the vocal melody and the piano accompaniment. The piano accompaniment consists of a simple harmonic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal melody is a simple tune with a few notes. The score is written in a standard musical notation style.

7 6 6 5 7 5
4 3 4 3

Herr Christ, der ein-ge
Herr

6 6 6 6 7 6 6 7
4 4 4 4 5 4 4 5

Got - tes - Sohn, der ein - ge Got - tes - Sohn, Herr Christ, der ein - ge Got - tes - Sohn, Herr Christ,
 Christ, der ein - ge Got - tes - Sohn, Herr Christ, der ein - ge Got - tes - Sohn, Herr Christ, der
 Herr Christ, der ein - ge Got - tes - Sohn, der ein - ge Got - tes - Sohn, Herr

6 5 7 (8) 6 7 6 7 6 5

der ein - ge Got - tes - Sohn, Herr Christ, der ein - ge Got - tes - Sohn,
 Got - tes - Sohn,
 ein - ge Got - tes - Sohn, der ein - ge Got - tes - Sohn, der ein - ge Got - tes - Sohn,
 Christ, der ein - ge Got - tes - Sohn, Herr Christ, der ein - ge Got - tes - Sohn,

5 # 5 6 6 6 6 5

ters in Ewigkeit, Va- ters in

ters in Ewigkeit, in Ewigkeit, in Ewigkeit, in Ewigkeit,

9 6 8 7 5

Op. 27, No. 11

E - wig - keit, in E - wig - keit,
 wig - keit,
 wig - keit, Va - ters in E - wig - keit,
 wig - keit, in E - wig - keit,

6 7 6 (5) 6 5

6 6 6 6 5 6 5 7 5 3

First system of a musical score. It consists of nine staves. The top five staves are treble clef, and the bottom four are bass clef. The music is in 2/4 time. The first staff has a key signature of one flat (B-flat). The first measure is a whole rest. The second measure is a whole note chord. The third measure is a half note chord. The fourth measure is a half note chord. The fifth measure is a half note chord. The sixth measure is a half note chord. The seventh measure is a half note chord. The eighth measure is a half note chord. The ninth measure is a half note chord. The bottom four staves are mostly empty, with some notes in the first measure.

6 6 6
5 4 5

6 6 6
5 4 5

6
5

7

5

Second system of a musical score. It consists of nine staves. The top five staves are treble clef, and the bottom four are bass clef. The music is in 2/4 time. The first staff has a key signature of one flat (B-flat). The first measure is a whole note chord. The second measure is a whole note chord. The third measure is a whole note chord. The fourth measure is a whole note chord. The fifth measure is a whole note chord. The sixth measure is a whole note chord. The seventh measure is a whole note chord. The eighth measure is a whole note chord. The ninth measure is a whole note chord. The bottom four staves are mostly empty, with some notes in the first measure.

7

7

8
7
5

(3)

5

6

7

6

First system of a musical score. It consists of ten staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a more melodic line. The third and fourth staves have treble clefs and a key signature of one flat, with a similar melodic line. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a similar melodic line. The sixth, seventh, eighth, and ninth staves are empty, with a flat key signature. The tenth staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a similar melodic line. Below the staves, there are some numbers: 2, 6, 7, 6, 6, 5, 7, 4, 3, 2.

Second system of a musical score. It consists of ten staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a more melodic line. The third and fourth staves have treble clefs and a key signature of one flat, with a similar melodic line. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a similar melodic line. The sixth, seventh, eighth, and ninth staves are empty, with a flat key signature. The tenth staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a similar melodic line. Below the staves, there are some numbers: 5, 6, 6, 6, 6, 7, 6, 6, 6, 7, 4, 3, 2.

[illegible]

sen, aus sei - - - nem Her - zen ent - spros - - sen, aus sei nem Her - zen ent - spros -
 ent - - - spros - - - sen, ent - spros -
 sei - nem Herzn ent - spros - - sen, aus sei - - - nem Herzen ent - spros - sen, ent - spros -
 spros - - - sen, aus sei - - - nem Herzen ent - spros - sen, aus seinem Herzen ent - spros -

sen,
sen,
sen,
sen,

7 6 5 (6) 6 5

gleich wie ge-schrie-ben steht, gleich wie
gleich wie ge-schrie-ben steht, ge
gleich wie ge-schrie-ben steht, ge-schrie-ben
gleich wie ge-schrie-ben steht, gleich wie ge-schrie-ben

2 3 7 7 7 5

ge-schrie-ben steht, gleich wie ge-schrie-ben steht, ge-schrieben

schrie-ben steht.

steht, gleich wie ge-schrie-ben steht, gleich wie ge-schrieben

steht, gleich wie ge-schrie-ben steht, ge-schrieben

6 5 7 6 (5) 6 5

steht.

steht.

steht.

6 6b 6 6 6b 6 6 5

This musical score is for a piece titled "R.W. XVII". It consists of two systems of music, each with a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written for a grand piano, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The vocal line is written for a single voice, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two systems, each containing three measures. The first system of the piano part features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system of the piano part continues the chordal texture in the right hand and the bass line in the left hand. The vocal line continues with a series of notes and rests. The score is marked with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The overall style is that of a late 19th or early 20th-century musical score.

7 6 7 6 7 6 7 6

R.W. XVII.

Er ist der

Er ist der Mor - - - genster - -

Er ist der Mor - - - genster -

6 5 7 5
4b 3 2 3

6 6 5 6 (8 #)

Mor - - - genster - - ne, er ist der Mor - - - genster - - ne, er ist der

der Mor - - - genster - - ne, er ist der Mor - - - genster - - ne, er ist der

ne, er ist der Mor-genster - ne, er ist der Mor-genster - ne,

ne, der Mor-genster - ne, der Mor-genster -

7 6 7 5
3 3 3 3

Mor - - - gen - ster - - - ne,
 ne.
 er ist der Mor - gen - ster - ne,
 ne, der Mor - gen - ster - ne,

6 6 6 5 4 3 2 3 6 6 6 5 4 3

6 5 4 3 2 3 6 6 6 5 4 3 7 7 7 5

ne

ne

ne

6 6 6 6 7

5 4 5 5

vor an - dern Ster - nen klar,

vor an - dern

vor an - dern Ster - nen

vor an - dern Ster - nen klar, vor an - dern

(2) 7 7 7 7

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment and vocal parts. The piano part consists of a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment with eighth-note chords. The vocal parts include a soprano line, an alto line, a tenor line, and a bass line, all with German lyrics. The lyrics are: "vor an - dern Ster - nen klar, vor an - dern Ster - nen klar." The system is marked with a 6/5 time signature and a key signature of one flat.

vor an - dern Ster - nen klar, vor an - dern Ster - nen
 klar, vor an - dern Ster - nen klar.
 klar, vor an - dern Ster - nen klar, vor an - dern Ster - nen
 Ster - nen klar, vor an - dern Ster - nen

6 5 7 6 (h) 6 5

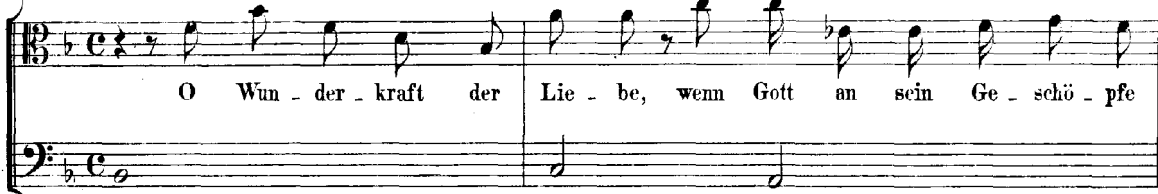
Musical score for the second system, featuring piano accompaniment and vocal parts. The piano part continues with the same right-hand melody and left-hand accompaniment. The vocal parts continue with the same German lyrics. The system is marked with a 6/5 time signature and a key signature of one flat.

klar.
 klar.
 klar.

6 5 6 6 6 6 6 5 6 5

B.W. XVI.

RECITATIV.

Alto. 

O Wun - der - kraft der Lie - be, wenn Gott an sein Ge - schö - pfe

Continuo. 

den - ket, wenn sich die Herr - lich - keit, im letz - ten Theil der Zeit, zur Er - de sen - ket! O, un - be -

greif - li - che, ge - hei - me Macht! Es trägt ein aus - er - wähl - ter Leib den

gro - ssen Got - tes - sohn, den Da - vid schon im Geist als sei - nen Herrn ver - ehr - te, da dies ge -

be - ne - dei - te Weib in un - ver - letz - ter Keusch - heit blie - be. O! rei - che Se - gens -

kraft, die sich auf uns er - gos - sen, da er den Him - mel auf -, die Höl - le zu - ge - schlossen.



ARIE.

Flauto traverso
Solo.

Tenore.

Continuo.

6 8 (6) 6 6 6 6 6 6 6 5 6 6

6 5 4 3 6 6 7 6 7 7 6 6 5 4 3 5

6 5 (6) 5 5 5 5 5 5 5 4 5

piano
Ach, zie - he die See - le mit Sei - len der Lie - be, o Je - su, ach, zei - ge dich

piano

6 6 5 6 6 6 6 6 6 4 6 5

forte
kräf - - tiz in ihr!

forte

6 5 5 5 5 5 5 6 6 6 5

Ach, zie - he die See - le, ach, zie - he die See - le mit

Sei - len der Lie - be, o Je - su, ach, zei - ge dich kräf - tig in ihr, o Je - su, ach, zei - ge dich

kräf - tig, kräf - tig in ihr!

Ach, zie - he die See - le mit

Sei - len der Lie - be, ach, zie - he die See - le mit Sei - len der Lie - be, ach,

zie - he die See - le mit Sei - len der Lie - be, o Je - su, ach, ze - - ge dich

kräftig in ihr, ach, ziehe die Seele mit Sei- len der Lie-be, o Je-su, ach, zeige dich

Musical score for the song "Der Hirt und das Lamm". The score is written for three parts: Soprano (S), Alto (A), and Bass (B). The lyrics are in German. The tempo is marked "Allegretto". The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three measures. The first measure contains the lyrics "kräf -", the second measure contains "tig, kräf - tig in ihr!", and the third measure contains "forte". The Soprano part is written on a treble clef staff, the Alto part on a treble clef staff with a "13" marking, and the Bass part on a bass clef staff. The Bass part includes figured bass notation (7, 6, 5, 6, 5, 7, 6, 5, 3, 6, 6, 4, 3) below the staff. The word "forte" appears at the end of the third measure.

te sie, er leuch - te sie, dass sie dich gläu - big er - ken - ne, gieb,

dass sie mit hei - li - gen Flam - men ent - bren - ne, ach, wir - ke ein gläu - biges

Dür - sten nach dir, ach, wir - - ke ein gläu - - bi - ges Dür - sten nach dir! *forte*

leuch - - te sie, dass sie dich gläu - - big er - ken - - ne, gieb, dass sie mit hei - - li - gen *piano*

Flam - men ent - bren - *piano*

ne, ach, wir - - ke ein gläu - - bi - ges Dür - - sten nach dir! *piano*

ne, ach, wir - - ke ein gläu - - bi - ges Dür - - sten nach dir! *piano*

Da Capo dal Segno.

RECITATIV.

Soprano. Ach, füh-re mich, o Gott, zum rech-ten We-ge, mich, der ich un-er-leuch-tet bin, der

Continuo. ich nach mei-nes Flei-sches Sinn so oft zu ir-ren pfle-ge. Je doch, gehst du nur mir zur

Sei-ten, willst du mich nur mit dei-nen Augen lei-ten, so gehet mei-ne Bahn ge-wiss zum Himmel an.

ARIE.

ARIE.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

Continuo.

6 6 6 6 6 8 6 7 6 2 6 6 6 6 6 6 — 6 7 6

piano

piano

piano

piano

piano

Bald zur Rechten, bald zur Linken lenkt sich mein verirrter Schritt, forte

6 6 6 6 6 8 6 7 6 2 6 6 6 6 6 6 — 6 7 6

Musical score for "Der Hirt und das Lamm" by Franz Schubert. The score is for voice and piano. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a left hand and a right hand. The score is in 3/4 time and G major. The lyrics are: "bald zur Rech-ten, bald zur Lin-ken lenkt sich mein ver-irr-ter".

Schritt, lenkt sich mein ver-irr-ter Schritt, bald zur Rechten, bald zur Linken lenkt sich mein ver-irr-ter Schritt.

piano

Ge-he doch, mein Hei-land, mit, ge-he doch, mein Hei-land, mein Hei-land, mit, lass mich in Gefahr nicht

piano

forte

sin-ken, lass mich in Ge-fahr nicht sin-ken, ge-he doch, mein Hei-land, mit, sin-ken, lass mich in Ge-fahr nicht

forte

piano

lass mich in Gefahr nicht sin-ken, in Ge-fahr nicht sin-ken, lass mich

piano

B. W. XXII.

in Ge-fahr nicht sin - - - ken, lass mich ja dein weises Füh - ren, lass mich

ja dein wei - ses Füh-ren, dein wei - ses Füh-ren bis zur Himmels pfor - te spü -

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score consists of 12 measures. The vocal line begins with a rest in the first measure, followed by the lyrics "The Rose Tree". The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation for the vocal melody. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.

CHORAL. (Melodie: „Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn.“⁶⁾)

Soprano.
Corno, Oboe I. II.
Violino I.
col Soprano. *)

Er - tödt' uns durch dein' Gü - te, er - weck' uns durch dein' Gnad;
den al - ten Men - schen krän - ke, dass der neu' le - ben mag

Alto.
Violino II. col' Alto.

Er - tödt' uns durch dein' Gü - te, er - weck' uns durch dein' Gnad;
den al - ten Men - schen krän - ke, dass der neu' le - ben mag

Tenore.
Viola col Tenore.

Er - tödt' uns durch dein' Gü - te, er - weck' uns durch dein' Gnad;
den al - ten Men - schen krän - ke, dass der neu' le - ben mag

Basso.

Er - tödt' uns durch dein' Gü - te, er - weck' uns durch dein' Gnad;
den al - ten Men - schen krän - ke, dass der neu' le - ben mag

Continuo.

5 6 6 4 5 6 6 4 2

wohl hier auf die - ser Er - den, den Sinn und all' Be - gehr - den und G'dan - ken hab'n zu dir.
wohl hier auf die - ser Er - den, den Sinn und all' Be - gehr - den und G'dan - ken hab'n zu dir.
wohl hier auf die - ser Er - den, den Sinn und all' Be - gehr - den und G'dan - ken hab'n zu dir.
wohl hier auf die - ser Er - den, den Sinn und all' Be - gehr - den und G'dan - ken hab'n zu dir.
wohl hier auf die - ser Er - den, den Sinn und all' Be - gehr - den und G'dan - ken hab'n zu dir.

6 6 7 6 6 7b 7b 4 # 6 6 4 2

⁶⁾ Die Flöte schweigt.

Canfate

über das Lied :

„In allen meinen Thaten“

von

Dr. Paul Flemming.

N^o 97.

Cantate.
„In allen meinen Thaten.“

Vers 1. CHOR.

Grave.

Oboe I.

Oboe II.

Fagotti.

Violino I.

Violino II.

Viola.

(NB. Der Cantus firmus: „Nun ruhen alle Wälder“ im Sopran.)

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo.

Violoncello
e Violone.

This page of musical notation is for a piano piece, identified as B.W. XXII. It consists of 11 staves. The first five staves are grouped by a brace on the left and contain complex rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The next three staves are empty, each beginning with a bass clef and a key signature of one flat. The final three staves are also grouped by a brace and contain complex rhythmic patterns, similar to the first five staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, notes, rests, and fingerings (e.g., 6, 5, 7, 4, 2, 3, 6).

This page contains a musical score for a piano piece, likely a Chopin Nocturne. The score is written for a grand piano, with multiple staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The bottom two staves include fingerings for the left hand, indicated by numbers 1 through 7. The page number 189 is in the top right corner.

Vivace.

1ma

2da

B.W. XVII.

This musical score is for a piece in B-flat major, 4/4 time. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of several staves, including a grand staff (treble and bass clef) and additional staves for the right and left hands. The vocal line is written in a single staff with a bass clef. The score is divided into three measures. The first measure shows the piano accompaniment with various chords and melodic lines. The second measure shows the vocal line entering with the lyrics "In al - - - len". The third measure shows the vocal line continuing with the lyrics "In al - - -". The piano accompaniment continues throughout the piece, with various chords and melodic lines. The tempo is marked "piano".

piano

piano

piano

piano

piano

piano

In al - - - len

In al - - -

In al - - -

piano

mei - - - nen Tha - - - - - ten

- - - len mei_nen Tha - - - - - ten, in al - - - len

- - - - - len mei_nen Tha - - - - - ten, in al - len mei_nen

In al - - - - - len mei_nen

6 6 5 4 2 5 6

Mein Thä - ten

piano

piano

piano

piano

piano

piano

lass' ich den Höch - - - sten

lass' ich den Höchsten

lass' ich den Höchsten ra - - -

lass' ich den Höchsten ra - - - then,

7 7 7 6 6 6 5 (9 8) 6 4 3 6 6

piano

The musical score consists of ten staves. The first six staves are piano accompaniment, featuring intricate sixteenth-note patterns in the right hand and more rhythmic bass lines in the left hand. The last four staves are vocal parts, with lyrics in German. The tempo and dynamics are marked with 'forte' and 't' (tutti). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

forte

forte

forte

forte

forte

forte

ra - - - - - then, - - - - -

ra - - - - - then, den Höch - - - - - sten ra - - - - - then,

- then, lass' ich den Höch - - - - - sten ra - - - - - then,

lass' ich den Höchsten ra - - - - - then,

forte

piano

piano

piano

piano

piano

piano

piano

piano

piano

piano

der Al - les kann und

der Al - les, Al - les

der Al - les, Al - les kann, Al - les, Al - les

der Al -

piano

forte
 forte
 forte
 forte
 forte
 forte
 hat,
 kann, der Al - les kann und hat,
 kann, der Al - les kann und hat,
 - les, Al - les kann und hat,
 forte

4/2 5/4 6 6 5 4 7 4 4/2 7 6 6 5 4/2 6

trio

trio

6 4 5 4 6 5 6 5 6 5 6 5

This musical score, identified as B.W. XXII, is written for a multi-staff instrument, likely a harpsichord or a similar keyboard instrument. The score is organized into four measures across the page. The notation includes a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The score is divided into two systems, each containing four staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves. The second system also includes a grand staff and two additional staves. The notation is complex, with many beamed notes and intricate rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 below the notes in the lower staves of the second system.

tutti e piano
 tutti e piano
 (piano)
 piano
 piano
 piano
 piano
 er
 muss zu al - len Din -
 er muss zu al - len
 er muss zu al - len
 er muss zu
 piano

9 6 5 4 3 2 1
 4 5
 4 3 2

Musical score for a piano and voice piece. The score consists of 11 staves. The first six staves are for the piano accompaniment, and the last five staves are for the voice. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The tempo is marked "Allegretto". The dynamic markings are "forte" and "(forte)". The lyrics are in German.

The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand, often with triplets and sixteenth notes. The left hand provides a steady bass line with eighth and sixteenth notes. The voice part enters in the seventh staff with the lyrics "Dingen, zu al - len Din - gen,". The melody is simple and follows the natural inflection of the German language.

The lyrics are:

Dingen, zu al - len Din - gen,
 Dingen, zu al - len Din - gen,
 al - len, al - len Din - gen,

The score ends with a final chord in the piano part, marked "forte".

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of six staves, with the top two staves for the piano accompaniment (treble and bass clef) and the bottom four staves for the vocal parts (two staves for each of two voices). The piano accompaniment is marked *piano* and features a complex, flowing melody. The vocal parts enter in the third measure of the first system. The lyrics are in German and are distributed across the vocal staves. The second system continues the piano accompaniment and the vocal parts, with the piano part marked *piano* again at the bottom. The lyrics continue across the vocal staves.

piano

piano

piano

piano

piano

piano

soll's an - - - ders wohl - - - ge - - -

soll's an - ders wohl - ge - lin - - - gen, soll's an - ders

soll's an - ders wohl - ge - lin - gen, soll's an - ders wohl -

soll's an - ders wohl - - - - - ge -

7 7 7 6 6 6 6 9 8 6 4 3 6 6

piano

[illegible]

piano

piano

piano

piano

piano

piano

piano

piano

piano

piano

selbst ge - - - ben Rath

selbstgeben Rath,

selbstgeben Rath und That, selbstgeben Rath und

selbstgeben Rath,

piano

7 # 4 2 7 # 5 6 7 5 4 3 6 6 5 6 5 6 4 6 4 7

und That,

— selbst ge — — — ben Rath und That, selbst ge — ben Rath und That,

That, Rath und That, selbst ge — ben Rath und That, selbst ge — ben Rath und That Rath und

selbst ge — ben Rath und That, selbst ge — ben Rath

6 6 5 6 4 6 5b 6 4 5b 2b

forte

forte

forte

forte

forte

forte

er muss zu allen Din - gen, soll's an - ders wohlge - lin - gen, selbst

— Rath und That, er muss zu allen Din - gen, soll's an - ders wohlge - lin - gen, selbst

That, Rath und That, er muss zu allen Din - gen, soll's an - ders wohlge - lin - gen, selbst

und That, er muss zu allen Din - gen, soll's an - ders wohlge - lin - gen, selbst

6 4 3 6 9 5 9 6 9 9 7

forte

trio

trio

ge - ben Rath, selbst geben Rath und That.

ge - ben Rath, selbst geben Rath und That.

ge - ben Rath, selbst geben Rath und That.

geben Rath und That, selbst geben Rath und That.

6 7 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

This musical score is for a piece identified as B.W. XXII. It consists of 11 staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle five staves are in bass clef and contain rests, indicating they are not played. The first staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The music is written in a style that includes many sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. The word "tutti" appears twice, once above the first staff and once above the second staff. The bottom two staves contain figured bass notation, which is a system of numbers used to indicate the harmonic structure of the music. The figures are: 9 6 6 9 6 6, 9 5 6 5, 6 5, 6 5, 6 5.

tutti

tutti

9 6 6 9 6 6 9 5 6 5 6 5 6 5 6 5

This musical score is for a piece identified as B.W. XXII. It consists of 11 staves. The first six staves are grouped together with a brace on the left. The first four staves contain complex, fast-moving melodic lines with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The fifth and sixth staves are mostly rests, with some notes appearing in the final measure. The seventh staff is a single bass line. The eighth and ninth staves are also mostly rests. The tenth and eleventh staves are bass lines, with the eleventh staff containing numerical fingerings (1-5) for the notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

mein Sor - gen ist umsonst, mein Sor - gen ist umsonst, umsonst, nichts ist es spät und

6 6 7 6 6 5 7 6 6 6 7 4 3 6

frü - he um al - le mei - ne Mü - he, mein Sor - - - - - gen ist um -

sonst, umsonst.

forte

piano Er

mag's mit mei-nen Sa-chen nach sei-nem Wil-len ma-chen, ich stell's in sei-ne

6 6 3 6 4/2 6 6 6 4 6 9 6 4 7 4/2

Musical score for the song "Guns, ich stell's in sei-ne". The score is written for a single melodic line (treble clef) and a bass line (bass clef). The melody is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "Guns, ich stell's in sei-ne Guns, ich stell's in sei-ne Guns." The bass line consists of a continuous eighth-note accompaniment. The score includes a key signature change from G major to E minor (three flats) for the final measure, which is marked "forte".

Guns, ich stell's in sei-ne Guns, ich stell's in sei-ne Guns.

Er mag's mit mei - nen Sa - chchen nach

piano

6 6 5 6 7 6 (4 2) 6 6 6 4 2 7 6 4 6 5 7 6 5 6 4 2

* Aeltere Lesart:

sei - nem Wil - len ma - chen, ich stell's in sei - ne
 Gunst, ich stell's in sei - ne Gunst, in sei - ne Gunst; er mag's mit mei - nen
 Sa - chen nach sei - nem Wil - len ma - chen, ich stell's in sei - ne Gunst. *forte*

Vers 3.

RECITATIV.

Tenore. Es kann mir nichts ge - sehen, als was er hat er - sehen, und was mir se - lig
Organo e Continuo. ist: ich nehme's, wie er's giebet; was ihm von mir be - lie - bet, das hab ich auch erkies't.

Vers 4.

ARIE.
Largo. §

Violino Solo.

Tenore.

Organo
e Continuo.

Violino Solo. Solo. *piano*

Tenore.

Organo e Continuo. *piano* *forte* *piano*

tr *forte* *forte*

tr *forte*

Ich

6 4 2 5 3 7 5 6 4 3 (4 3)

6 7 6 4 6 5 4 3 4 6 5 6 4 3 6

4 2 6 7 4 3 4 6 4 2 6 4

6 5 7 4 2 6 4 2 6 5 7 6 5 7 9 4 6 8 7 5

piano

trau - e sei - ner Gna - den, die mich vor

piano

al - lem Schaden, vor al - lem

Ü - bel schützt, ich trau - e sei - ner Gna - den, die mich vor al - lem

forte

Scha - den, vor allem Ü - bel schützt.

forte

piano

piano

5 7 6 5 4 5 8 7 4 3

6 5 7 8 7 4 3 6

7 6 5 4 3 6 6 6 5 4 6 5 4 6

7 5 4 2 6 5 4 3 2 1 5

6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1

Musical score for a vocal and piano piece. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a prominent trill (tr) in the right hand, followed by a series of chords and arpeggios. The vocal line is in the bass clef and includes the following lyrics:

Leb' ich nach sei - nen Ge -
 se - tzen, so wird mich nichts ver -
 le - tzen, nichts, nichts! wird mich ver - le - tzen, nichts,
 nichts! nichts wird mir feh - len, nichts, nichts! wird mich ver - le - tzen, nichts

The score includes dynamic markings: *tr* (trill), *forte*, *piano*, and *f* (forte). The piano part also includes a *forte* marking. The vocal line includes a *piano* marking. The score is numbered 215 in the top right corner.

feh - len, was mir nützt. *forte* Leb' *piano*

ich nach sei - nen Ge - se - tzen, so wird mich nichts ver -

le - tzen, nichts feh - len. nichts, was mir nützt. nichts feh - len, nichts,

was mir nützt; leb' ich nach sei - nen Ge - se -

- tzen, so wird mich nichts, nichts, nichts ver - le - tzen, so wird mich nichts, nichts ver - le - tzen,

B.W. XXII.

nichts feh - len, nichts feh - len. so -

wird mich nichts ver - le - tzen. so wird mir nichts feh - len, nichts feh - len, nichts feh - len, was mir nützt.

Dal Segno.

RECITATIV.

Vers 5.

Violino I. *piano*

Violino II. *piano*

Viola. *piano*

Alto. *piano* Er wol-le mei-ner Sün-den in Gnaden mich ent - bin-den, durchstreichen mei-ne

Organo e Continuo. *piano*

forte *piano* *forte* *piano* *forte* *piano* *forte* *piano*

Schuld! *forte* Er *piano* wird auf mein Verbrechen nicht stracks das Urtheil sprechen. und haben noch Geduld. *forte*

B. W. XXII.

ARIE.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Solo.

Alto.

Organo e Continuo.

Organo piano sempre

Leg' ich mich späte nie-der, er-wa- che frühe wie-der.

lieg' oder zie-he fort, lieg' ich oder zie-he fort. lieg'

B.W. XXII.

— ich — oder ziehe fort; leg' ich mich spä-te nie-der. er-wa- che frü-he

wieder, lieg' oder ziehe fort, lieg' oder ziehe fort, fort, fort, lieg' oder ziehe

forte
forte
forte
forte

in Schwach-heit und in *piano*

piano

piano

piano

Banden; und was mir stösst zu Händen, so trö -

- stet mich sein Wort, so trö - stet mich sein Wort.

forte

forte

forte

tasto solo

piano

piano

piano

In Schwach -

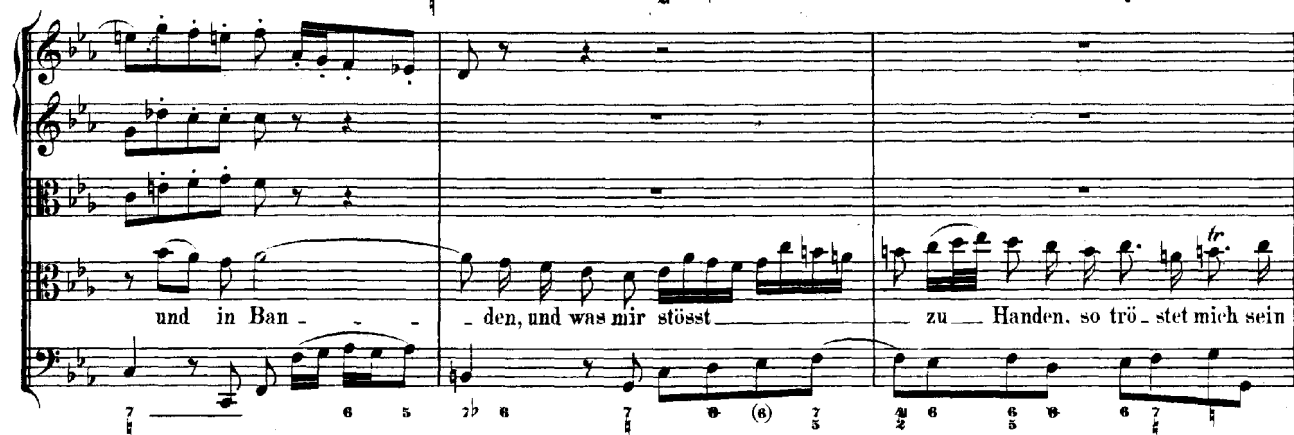
- heit und in Banden. und was mir stösst zu Hän - den, so trö -

B.W. XXII.



stet mich sein Wort, so trö - stet mich sein Wort; in Schwach - heit

7 6 9 6 (tasto solo) 7 4 5 4 6 6 7 5 4 7 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1



und in Ban - den, und was mir stösst zu - Handen. so trö - stet mich sein

7 6 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1



forte
(forte)
(forte)
Wort.
forte

8 6 7 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1



6 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1

Vers 7.

DUETT.

DUETT.

Soprano.

Basso.

**Organo
e Continuo.**

Hat er es denn be - schlos - sen, so will ich unver - dros - sen

piano

an mein Verhäng - niss gehn, an mein Ver - häng-niss! hat er es denn be -

Hat er es denn be - schlos - sen,

schlos - sen, so will ich unver - dros - sen an mein Verhängniss gehn, an mein Ver -

so will ich unver - dros - sen an mein Ver - häng - niss

häng -

gehn, an mein Ver - häng - niss, an mein Ver - häng - niss gehn, an mein Ver - häng - niss!

- niss! hat er es denn be - schlos - sen, so will ich un - ver - drossen an mein Ver - häng - niss
 — hat er es denn be - schlos - sen, so will ich un - ver - dros - sen an mein Ver - häng - niss
tasto solo

6 (8) 4 2 2 6 7 6 7 5 6 5

gehn.
 gehn.
forte

7 3 2 6 4 7 5 2 6 7 6 5 2 6 6 5 2 6 4 2 5 2

Kein Un - fall un - ter al - len soll mir zu har - te fal - len, ich will ihn
piano

6 6 5 6 6 6 8 7 4 3 6 6 6 5 4 3 5 6 6

Kein Un - fall un - ter al - len soll mir zu har - te fal - len, ich will ihn
 ü - ber - stehn, ich will ihn ü - ber - stehn, kein Un - fall un - ter al - len soll

6 4 2 6 6 6 6 6 6 6 4 3 5 6 6

ü - ber - stehn, kein Un - fall, kein Un - fall, kein Unfall un - ter al - len
 mir zu har - te fal - len, ich will ihn ü - ber - stehn, kein Un - fall un - ter al -

6 6 4 6

13 soll mir zu har-te fal-len, ich will ihn ü-ber-stehn, ü-ber-stehn,
 -len soll mir zu har-te fal-len. ich will ihn ü-ber-stehn,
 -len

13 ü-ber-stehn, ich, ich will ihn ü-ber-stehn.
 ü-ber-stehn, ich will ihn ü-ber-stehn.
 forte

13 *piano* Hat er es denn be-schlos-sen, so will ich unver-dros-sen an mein Verhäng-
 -sen

13 Hat er es denn be-schlos-sen,
 -niss gehn, an mein Ver-häng-niss! hat er es denn be-
 -sen

13 so will ich unver-dros-sen an mein Ver-häng-niss
 schlos-sen, so will ich unver-dros-sen an mein Verhängniss gehn, an mein Ver-
 -sen

gehn, an mein Ver - häng - niss, an mein Ver - häng - niss gehn, an mein Ver - häng - niss!

- kein Unfall un - ter al - len soll mir zu har - te fal - len, ich will ihn ü - ber - stehn.

forte
Dal Segno.

Vers 8.

ARIE.

Oboe I. *forte*

Oboe II. *forte*

Soprano.

Organo e Continuo. *forte*

6 5 7 6 7 9 4 6
4 3 5 6 7 4 3 6

4 3 6 3 6 6 4 5 6

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of music. The piano part is in the upper staves, and the voice part is in the lower staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, trills, and dynamics like *piano*. The lyrics are in German and are written below the voice staff.

System 1:
 Piano: Treble and Bass clefs. Treble staff has triplets of eighth notes. Bass staff has a trill on the first measure.
 Voice: Treble clef. Lyrics: "Ihm hab' ich mich er - ge - ben zu"

System 2:
 Piano: Treble and Bass clefs. Treble staff has triplets of eighth notes. Bass staff has a trill on the first measure.
 Voice: Treble clef. Lyrics: "ster - ben und zu le - ben, so bald er mir ge - beut, so, so"

System 3:
 Piano: Treble and Bass clefs. Treble staff has triplets of eighth notes. Bass staff has a trill on the first measure.
 Voice: Treble clef. Lyrics: "bald er mir ge - beut; ihm hab' ich mich er - ge - ben zu"

System 4:
 Piano: Treble and Bass clefs. Treble staff has triplets of eighth notes. Bass staff has a trill on the first measure.
 Voice: Treble clef. Lyrics: "ster - ben und zu le - ben, so bald er mir ge - beut, so, so"

First system of the musical score. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes triplets and a *pianissimo* marking. The vocal line has lyrics: "ster - ben o - der le - ben, zu ster - - - - - ben o - der".

4 3 6 5b 4 3 7b 7 6 # 6 # 8 7

Second system of the musical score. The piano part begins with *un poco forte* and ends with *forte*. The vocal line continues with lyrics: "le - - - - - ben, so bald, so bald er mir ge - bent.".

7 6 4 2 6 6 5 7 7 6 5 2 6 5 4

Third system of the musical score. The piano part features trills (*tr*) and triplets. The vocal line continues with lyrics: "le - - - - - ben, so bald, so bald er mir ge - bent.".

6 5 4 5 7 5 6 7 4 9 4 3 6 4

Fourth system of the musical score. The piano part features trills (*tr*) and triplets. The vocal line continues with lyrics: "le - - - - - ben, so bald, so bald er mir ge - bent.".

6 4 5 4 3 6 5b 4 9 2 7 6 4 3 6 4 5 3 #

piano *piano*

Es sei heut' o-der morgen, da- für lass' ich ihn sor- gen, er

forte *forte* *forte*

weiss die rech-te Zeit, er weiss die rech-te Zeit.

piano *piano*

Es sei heut' o-der mor- gen, da-

für lass' ich ihn sor-gen, er weiss die rech-te Zeit, er weiss die rech-te

First system of the musical score. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a treble and bass staff with various musical notations such as triplets and trills. The lyrics are: "Zeit; ihn lass' ich sor -".

Lyrics: Zeit; ihn lass' ich sor -

Second system of the musical score. The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns. The lyrics are: "- gen,".

Lyrics: - gen,

Third system of the musical score. The piano accompaniment features many triplets. The lyrics are: "er - weiss die rech - te Zeit, da - für lass' ich ihn".

Lyrics: er - weiss die rech - te Zeit, da - für lass' ich ihn

Fourth system of the musical score. The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns. The lyrics are: "sor - gen, es sei heut' o - der mor - gen, er weiss die rech - te Zeit.".

Lyrics: sor - gen, es sei heut' o - der mor - gen, er weiss die rech - te Zeit.

Vers 9.

CHORAL. (Melodie: „Nun ruhen alle Wälder.“ Siebenstimmig.)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.
Oboe I. II.
col Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo
e Continuo.

So sei nun, See-le, dei-ne, und trau-e dem al-lei-ne, der dich er-schaf-fen

So sei nun, See-le, dei-ne, und trau-e dem al-lei-ne, der dich er-schaf-fen

So sei nun, See-le, dei-ne, und trau-e dem al-lei-ne, der dich er-schaf-fen

So sei nun, See-le, dei-ne, und trau-e dem al-lei-ne, der dich er-schaf-fen

6 5 6 6 7 7 6 4 3 8 7 7 7 6 7 6 8 7

hat; es ge-he, wie es ge-he, mein Va-ter in der Hö-he weiss al-len Sa-chen Rath.

hat; es ge-he, wie es ge-he, mein Va-ter in der Hö-he weiss al-len Sa-chen Rath.

hat; es ge-he, wie es ge-he, mein Va-ter in der Hö-he weiss al-len Sa-chen Rath.

hat; es ge-he, wie es ge-he, mein Va-ter in der Hö-he weiss al-len Sa-chen Rath.

6 5 6 7 6 9 8 4 6 6 3 4 6 6 5 6 5 5 6 6 6 6 4 3

Canfer

Am einundzwanzigsten Sonntage nach Trinitatis

über das Lied:

„Was Gott thut, das ist wohlgethan“

von

M. Samuel Rudigast.

Erste Composition.

12^{te} 98.

[illegible]

Musical score for a piece titled "Gott er thut, das ist meine". The score is written for a multi-staff ensemble, including a vocal line and a figured bass line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a complex, flowing melody in the upper staves and a more rhythmic, accompanimental line in the lower staves. The lyrics are written below the vocal line.

The lyrics are:

 Was wie Gott er thut, das ist

 wie er fängt mei ne

 Was wie Gott er thut, das

 wie er fängt mei

 Was wie Gott er thut, das

 wie er fängt mei

The figured bass line at the bottom of the page provides numerical figures for the bass player, indicating the intervals and chords to be played. The figures are: 6, 6, 6, 4, 2, 6, 4, 7, 5, 6, 4, 5, 6, 6, 6, 6, 6.

wohl - ge - than, es bleibt ge -
 Sa - chen an ich ihm

ist wohl - ge - than, es bleibt ge -
 ne Sa - chen an ich ihm

ist wohl - ge - than, es bleibt ge -
 ne Sa - chen an ich ihm

ist wohl - ge - than, es bleibt ge -
 ne Sa - chen an ich ihm

6 9 7 3 6 4 2 6 6 4 5 5 5 6 9 4 2 8 3 6 6 7

1. ma 2. da

recht sein Wil - le;
 hal - ten stil - - - - le.

recht sein Wil - le;
 hal - ten stil - - - - le.

recht sein Wil - le;
 hal - ten stil - - - - le.

recht sein Wil - le;
 hal - ten stil - - - - le.

9 8 6 6 4 5 6 4 2 6 4 2 6 4 2 6 5 7 5 6 5

* Bei der Wiederholung die kleinen Noten.

B.W.XXII.

7 8 7 6 6 6 4 6 4 6 4 6 4 6 4

4b 3 4 4 2 2 4

Er ist mein

Er ist mein

Er ist mein

Er ist mein

6 6 4 6 7 6 5 6 7 5

4 4 2 5 4 3 6 5

Gott, der in der Noth

Gott, der in der Noth

Gott, der in der Noth

Gott, der in der Noth

6 4 6 6 6 4 6 6 6 6 6 7b 6 6 5

mich wohl weiss zu er -

mich wohl weiss zu er - hal -

mich wohl weiss zu er -

mich wohl weiss zu er - hal -

6 5 6 6 6 4 6 7 9 8 6

hal- ten: ten: hal- ten: ten:

6 5 6 4 6 4 5 6 5 4 3

drum lass' ich drum lass' ich ihn nur drum lass' ich ihn drum lass' ich ihn nur

4 2 4 3 6 5 7 6 5 4 3 6 5

ihn nur wal - - - ten.

wal - - - ten, drum, drum lass' ich ihn nur

nur wal - - - ten, drum, drum lass' ich ihn nur

wal - - - ten, drum lass' ich ihn nur wal - - -

6 3 6 6 6 72 6

5 5 3 3

wal - - - ten.

wal - - - ten.

ten.

ten.

5 4 6 6

3 2 3 3

First system of musical notation for BWV XXII. The system consists of a grand staff with three empty staves (treble, middle, and bass) and a single bass staff at the bottom. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature is one flat (B-flat).

Figured bass notation for the first system:

6	4	6	6	6	7	8	6	6	6
4	2	5	5	5	4	3		4	3

Second system of musical notation for BWV XXII. The system consists of a grand staff with three empty staves (treble, middle, and bass) and a single bass staff at the bottom. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature is one flat (B-flat).

Figured bass notation for the second system:

6	6	6	7	8	7	6	6	6	6	6
4	4	5	4	3	4	4	1	4	2	6

6 4 7b 6 6 6 6 4 6 6 6 5 3

RECITATIV.

Tenore.

Ah Gott! wann wirst du mich ein-mal von mei-ner Lei-den Qual, von mei-ner Angst be-

Continuo.

frei-en? Wie lan-ge soll ich Tag und Nacht um Hül-fe schreien? Und ist kein Ret-ter da! Der Herr ist de-nen

Al-len nah, die sei-ner Macht und sei-ner Huld ver-trau-en. Drum will ich mei-ne

Zu-ver-sicht auf Gott al-lei-ne bau-en, denn er ver-lässt die Sei-nen nicht.

ARIE.

Oboe I. Solo.

Soprano.

Continuo.

Hört, ihr Au-gen, auf zu

wei-nen, hört, ihr

piano

Au-gen, auf zu wei-nen, hört auf zu wei-

First system of musical notation. The vocal line (treble clef) begins with a melodic phrase. The piano accompaniment (bass clef) provides harmonic support. The lyrics are: - - nen, trag' ich doch mit Ge duld mein schwe - res

Second system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with harmonic support. The lyrics are: Joch, trag' ich doch mit Ge - duld,

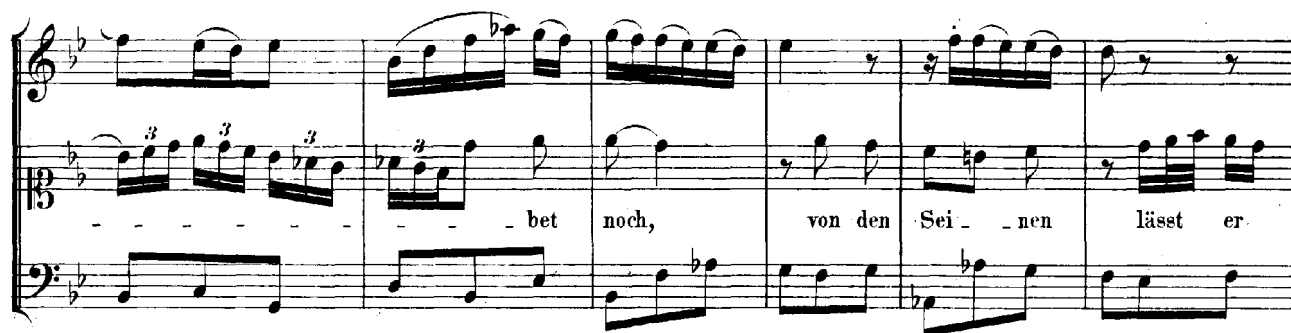
Third system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with harmonic support. The lyrics are: - - trag' ich doch mit Ge - duld - mein schweres Joch. (forte)

Fourth system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with harmonic support. The lyrics are: - - - - -

Fifth system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with harmonic support. The lyrics are: - - - - -



First system of the musical score. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are: "Gott, der Va - ter, le - bet noch, le -". A *piano* marking is present above the final measure of the piano part.



Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: "- bet noch, von den Sei - nen lässt er". The piano accompaniment continues with a steady bass line and a more active right hand.



Third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: "Kei - nen: hört auf zu wei - nen! Gott, der". The piano accompaniment features a more complex right hand with many beamed sixteenth notes.



Fourth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: "Va - ter, le - bet noch, le -". The piano accompaniment continues with a steady bass line and a more active right hand.



Fifth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: "noch, von den Sei - nen lässt er Kei - nen: hört auf zu". The piano accompaniment continues with a steady bass line and a more active right hand.

wei

- nen, hört, ihr Au-gen, auf zu wei - nen!

Dal Segno.

RECITATIV.

Alto.

Continuo.

Gott hat ein Herz, das des Er-barmens Ü-ber-fluss! Und wenn der Mund vor sei-nen Oh-ren

klagt, und ihm des Kreuzes Schmerz im Glauben und Ver-trau-en sagt, so bricht in ihm das Herz, dass er sich ü-ber-

uns er-bar-men muss. Er hält sein Wort; er sa-get: klo-pfet an, so wird euch auf-ge-than! Drum

lasst uns al-so fort, wenn wir in höch-sten Nö-then schweben, das Herz zu Gott al-lein er-he-ben.

B.W. XXII.

ARIE.

Violino I. II.

Basso.

Continuo.

Mei - nen Je - sum

lass' ich nicht,



mei - nen Je - sum lass' ich nicht, bis mich erst sein Ange - - sicht wird er -



hö - - - - ren, o - der segnen; mei - nen Je - sum lass' ich



nicht, bis mich erst sein An - ge - sicht wird er - hö - - - - ren, o - der seg -



- - - - - nen, wird er - hö - ren, o - der seg - - - - nen.



Er al - lein, er al - lein, er al - lein soll mein Schutz in Al - lem sein,

was mir Ü - bels kann be - gegnen;

er al - lein soll mein Schutz in Al - lem sein, was mir Ü - bels kann be - geg - - - - - nen,

— was mir Ü - - - bels kann be - geg - - nen.

Mei - nen Je - sum lass' ich nicht,

mei - nen Je - sum lass' ich nicht,

bis mich erst sein An - ge - sicht wird er - hö - ren, o - der

seg-nen; mei-nen Je-sum lass' ich nicht, bis mich erst sein An-ge-

sicht wird er - hö - - - - hen, o - der seg - - - - - nen, wird er -

hö - hen, o - der seg - - - - - nen.

Canfer

Am fünfzehnten Sonntage nach Trinitatis

über das Lied:

„Was Gott thut, das ist möglichthun“

von

M. Samuel Rudiyast.

Zweite Composition.

№ 99.

Dominica 15 post Trinitatis.

„Was Gott thut, das ist wohlgethan.“

Vers 1.

Flauto traverso.

Oboe d'amore.

Violino I.

Violino II.

Viola.

(N. Der Cantus firmus: „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ im Sopran.)

Soprano.

Corno col Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

First system of musical notation. It consists of nine staves. The top two staves are grand staves (treble and bass clef). The next four staves are a piano section (treble, two middle, and bass clef). The bottom two staves are a cello/bass section (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The first system contains five measures of music. The piano part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The cello/bass part has a similar melodic line. The other staves are mostly empty or have rests.

6 6 5 6 6 4 2 7 5 6 6 5 6 6

Second system of musical notation. It consists of nine staves, similar to the first system. The piano part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The cello/bass part has a similar melodic line. The other staves are mostly empty or have rests. The word "piano" is written in the piano part of the third measure.

2 (5) 6 6 5 6 5 4 3

The first system of the musical score begins with a piano introduction in the right hand, consisting of a series of sixteenth-note runs. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. The vocal parts enter in the third measure with the lyrics "Was Gott thut, das ist". The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

The lyrics for the vocal parts are:

 Was Gott thut, das ist

 Was Gott thut,

 Was Gott thut,

 Was Gott thut,

The piano accompaniment includes the following fingering numbers: 6, 4, 5, 3, 6, 4, 2, 6, 7, 4, 2, 6, 7, 4, 2, 6, 7, 4, 2.

The second system of the musical score continues the piano introduction and vocal entries. The piano accompaniment features dynamic markings of *forte* and *piano*. The vocal parts enter with the lyrics "wohl - ge - than, das ist wohl - ge - than, das ist wohl - ge - than, das ist wohl - ge - than,". The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

The lyrics for the vocal parts are:

 wohl - ge - than,

 das ist wohl - ge - than,

 das ist wohl - ge - than,

 das ist wohl - ge - than,

The piano accompaniment includes the following fingering numbers: 6, 8, 7, 7, 4, 2, 8, 5, 3, 5, 6, 2, 6, 4, 5.

forte

6 4 2 5 3 6 4 2 6 4 2 6 5 4 7 6 4 6 5 6 4 3

es bleibt ge - recht sein

es bleibt ge - recht sein

es bleibt ge - recht sein

es bleibt ge - recht sein Wil - le, es bleibt ge -

2 9 5 4 9 5 4 5 9 7 (5) 9 7 5 5

grosso

piano

forte

Wil - le;
 sein Wil - le;
 Wil - le;
 recht sein Wil - le;

6 5 6 6 6 5 6 4 2 6 7 7 7 7 7 7 7 5 3 4 2 4

6 5 6 4 2 6 5 6 4 2 6 7 7 7 7 7 7 7 5 3 4 2 4

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right-hand melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The left-hand accompaniment is written in a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The voice part is written in a soprano clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into five measures. The first measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5) and a half note chord (F#4, A4). The second measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5) and a half note chord (F#4, A4). The third measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5) and a half note chord (F#4, A4). The fourth measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5) and a half note chord (F#4, A4). The fifth measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5) and a half note chord (F#4, A4). The lyrics "The Rose Tree" are written below the piano part. The lyrics are: "The Rose Tree", "The Rose Tree", "The Rose Tree", "The Rose Tree", "The Rose Tree".

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score is arranged for voice and piano. The piano part includes a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right-hand melody features a series of sixteenth-note runs in the first two measures, followed by a more melodic line. The left-hand accompaniment consists of a simple bass line. The score is marked "piano" in several places. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into measures by vertical bar lines.

wie er fängt mei - ne Sa - chen
 wie er fängt mei - ne Sa - chen
 wie er fängt mei - ne Sa - chen
 wie er fängt mei - ne Sa - chen

forte

5 3
 6 4 2
 6
 7 4 2
 6
 7 4 2
 6
 7 4 2
 6
 8
 7

an,
 an,
 an,
 an,

piano *forte* *piano* *forte*

7 4 2
 8 5 3
 5 3
 6 4 5
 7
 6 4 2
 5 3
 6 4 2

will ich ihm

will ich ihm

will ich ihm

will ich ihm

6 4 6 7 6 6 6 7 6 9 5 9 5 5 9 5 9 5

2 5 4 3

piano

piano

piano

piano

hal - - ten stil - - - le.

hal - - - ten stil - - - le.

hal - - ten stil - - - le.

hal - - ten stil - - - le.

Org. in 8a

piano

5 6 4 3

Er ist mein

Er ist mein

Er ist mein

Er ist mein

6 4 7 5 6 4 (3) 6 4 2

Gott, der in der Noth

Gott, der in der Noth

Gott, der in der Noth

Gott, der in der Noth

6 4 6 4 (6) 6 5 7 5 (4 2) (5 3) 6 5 4 3 7 4 8 3 2 3

musical score for the first system, featuring piano accompaniment and vocal parts with lyrics.

forte

mich wohl weiss zu er - - - hal - - -

mich wohl weiss zu er - hal - - -

mich wohl weiss zu er - hal - - -

mich wohl weiss zu er - hal - - -

6 5 9 3 9 3 5 6 5

musical score for the second system, featuring piano accompaniment and vocal parts with lyrics.

piano *forte* *piano* *forte*

ten:

ten:

ten:

ten:

ten:

6 5 7 4 2 6 5 6 4 2

drum lass' ich
 drum lass' ich ihn nur
 drum lass' ich ihn nur
 drum lass' ich ihn nur

5 4 7 4 5 6 7 5 9 5 7 9 6 7

ihn nur wal - - - ten.
 wal - - - ten.
 wal - - - ten.
 wal - - - ten.

6 7 6 7b 5 5 7 9 6 9 6

First system of a musical score. It consists of nine staves. The top four staves are treble clef, and the bottom five are bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff has a melodic line with many sixteenth notes. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a melodic line with some rests. The fourth staff has a melodic line with some rests. The fifth staff has a melodic line with some rests. The sixth staff has a melodic line with some rests. The seventh staff has a melodic line with some rests. The eighth staff has a melodic line with some rests. The ninth staff has a melodic line with some rests. The word *piano* is written above the third staff, and the word *forte* is written above the fourth staff. The system ends with a double bar line.

Second system of a musical score. It consists of nine staves. The top four staves are treble clef, and the bottom five are bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff has a melodic line with many sixteenth notes. The second staff has a melodic line with many sixteenth notes. The third staff has a melodic line with many sixteenth notes. The fourth staff has a melodic line with many sixteenth notes. The fifth staff has a melodic line with many sixteenth notes. The sixth staff has a melodic line with many sixteenth notes. The seventh staff has a melodic line with many sixteenth notes. The eighth staff has a melodic line with many sixteenth notes. The ninth staff has a melodic line with many sixteenth notes. The word *piano* is written above the third staff, and the word *forte* is written above the fourth staff. The system ends with a double bar line.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Below the staves, there are some numbers: 7, 3, 4, 6, 6, 5, 4, 6, 4, 2.

Second system of musical notation. It consists of a grand staff with five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Below the staves, there are some numbers: 7, 5, 6, 6, 6, 6, 7, 4, 2, 6, 5, 6, 4, 5, 3.

RECITATIV.

Basso.

Sein Wort der Wahr - heit ste - het fest und wird mich nicht be -

Continuo.

trü - gen, weil es die Gläu - bi - gen nicht fal - len noch ver - der - ben lässt. Ja,

weil es mich den Weg zum Le - ben füh - ret, so fasst mein Her - ze

sich, und läs - set sich be - gnü - gen an Got - tes Va - ter - Treu' und

Huld, und hat Ge - duld, wenn mich ein Un - fall rüh - ret.

(a tempo.)

Gott kann mit sei - nen All - machts Hän - den mein Un - glück wen - - - -

den.

ARIE.

Flauto traverso.

Tenore.

Continuo.



schütt're dich nur nicht, ver- zag - - te See - le, wenn dir der Kreu - zes - Kelch



so bit - ter schmeckt, wenn dir der Kreu - zes - Kelch so bit - ter



schmeckt.



Er - schütt're dich nur nicht! Er - schütt're



dich nur nicht! Er - schütt're dich nur nicht,



ver - zag - te See - le, wenn dir der Kreu - zes - Kelch so bit - ter



schmeckt, wenn dir der Kreu - zes - Kelch so bit - ter schmeckt.





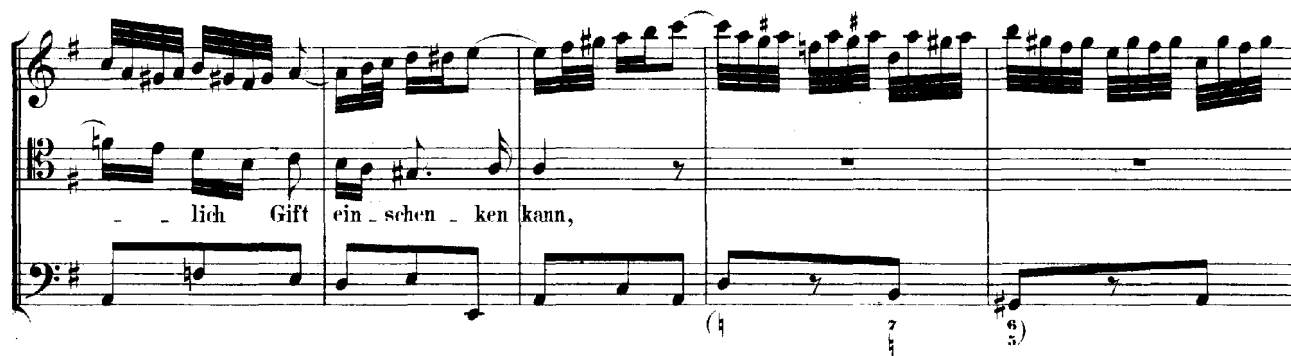
Gott ist dein wei - ser Arzt und Wunder - mann, Gott ist dein



First system of the musical score. It features a treble, alto, and bass staff. The treble staff has a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The alto and bass staves provide harmonic support. The lyrics are: "wei-ser Arzt und Wun-der-mann, so dir kein tödt-lich Gift ein-sehen-". There is a trill (tr) marked above the note for "tödt-lich".



Second system of the musical score. The treble staff continues with its intricate melodic pattern. The alto and bass staves have simpler lines. The lyrics are: "ken kann, so dir kein tödt-".



Third system of the musical score. The treble staff continues with its intricate melodic pattern. The alto and bass staves have simpler lines. The lyrics are: "lich Gift ein-sehen-ken kann,". At the end of the system, there are figured bass notations: (4), 7, and 6/5.



Fourth system of the musical score. The treble staff continues with its intricate melodic pattern. The alto and bass staves have simpler lines. The lyrics are: "ob- gleich die Sü-ssig-keit ver-bor-gen".



Fifth system of the musical score. The treble staff continues with its intricate melodic pattern. The alto and bass staves have simpler lines. The lyrics are: "steckt, ob- gleich die Sü-ssig-keit ver-bor-".

gen steckt, oh gleich die Süßigkeit verbor-gen steckt.

Da Capo.

RECITATIV.

Alto. Nun, der von Ewigkeit geschloss'ne Bund bleibt mei-nes Glau-bens Grund. Er spricht mit

Continuo.

Zu-ver-sicht in Tod und Leben: Gott ist mein Licht, ihm will ich mich er-geben. Und haben alle Tage gleich ih-re eig'ne

(6 5)
(4 3)

Pla-ge, doch auf das ü-ber-stand'ne Leid, wenn man ge-nug ge-wei-net, kommt end-lich die Er-ret-tungs-

(a tempo.)

zeit, da Got-tes treu-er Sinn er-schei-net.

ARIE. (Duett.)

Flauto traverso.

Oboe d'amore.

Soprano.

Alto.

Continuo.

Wenn des Kreuzes Bit - ter -

Wenn des Kreuzes Bit - ter - kei - ten mit des Fleisches Schwachheit

kei - ten mit des Flei - sches Schwachheit strei - - - - - ten,

strei - - - - - ten,



First system of the musical score. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "wenn des Kreuzes Bit - ter - kei - ten mit des Flei - sches Schwachheit strei -".



Second system of the musical score. The lyrics continue: "ten, wenn des Kreuzes Bit - ter - kei - ten mit des Fleisches Schwachheit strei -".



Third system of the musical score. The lyrics continue: "strei - ten, ist es".



Fourth system of the musical score. The lyrics are: "dennoch wohlge - than, dennoch wohlge - than."

Wer das Kreuz durch fal-schen Wahn sich für un - er - träg-lich

schätzt, für un - er - träg - lich, für un - er - träg-lich! wer das Kreuz durch fal-schen

Wahn sich für un - er - träg-lich schätzt, für un - er - träg-lich schä - tzet, für un - er - träg-lich

schä - tzet, wird auch künft'ig nicht er - gö - schä - tzet, wird auch künft'ig nicht er - gö -



First system of the musical score. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "tset, künft'ig nicht er_gö_tzet, wird auch künft'ig nicht er_gö_tzet, wird auch".



Second system of the musical score. The lyrics continue: "künf_tig nicht er_gö -".



Third system of the musical score. The lyrics are: "tset, nicht er_gö - tset, wird auch künft'ig nicht er_gö - tset, nicht ergö -".



Fourth system of the musical score. The lyrics are: "tset, tset, tset, nicht ergö -".

Vers 6.

CHORAL. (Melodie: „Was Gott thut, das ist wohlgethan.“)

Soprano.Flauto traverso in 8^a,
Oboe d'amore, Corno, Violino I.
col Soprano.**Alto.**

Violino II. col' Alto.

Tenore.

Viola col Tenore.

Basso.**Continuo.**

Was Gott thut, das ist wohl - ge - than, da - bei will ich ver - blei - ben;
es mag mich auf die rau - he Bahn Noth, Tod und E - lend trei - ben,

Viol.

7
4
2

so wird Gott mich ganz vä - ter - lich in sei - nen Ar - men hal - ten: drum lass' ich ihn nur wal - ten.

so wird Gott mich ganz vä - ter - lich in sei - nen Ar - men hal - ten: drum lass' ich ihn nur wal - ten.

so wird Gott mich ganz vä - ter - lich in sei - nen Ar - men hal - ten: drum lass' ich ihn nur wal - ten.

so wird Gott mich ganz vä - ter - lich in sei - nen Ar - men hal - ten: drum lass' ich ihn nur wal - ten.

Canzler

über das Lied:

„Was Gott thut, das ist mohlgethan“

von

M. Samuel Rudigast.

Dritte Composition.

N^o 100.

Cantate.

„Was Gott thut, das ist wohlgethan.“Vers 1.
Vivace.

Corno I.
 Corno II.
 Timpani.
 Flauto traverso.
 Oboe d'amore.
 Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 (NB. Der Cantus firmus: „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ im Sopran.)
 Soprano.
 Alto.
 Tenore.
 Basso.
 Organo e Continuo.

7 5
 4 3
 2
 7 8
 4 5
 2 3
 6
 6 7 (6)

The musical score is arranged in a system of 12 staves. The first two staves are grand staves (treble and bass clef). The next four staves are single staves with treble clef and a key signature of one sharp (F#). The next four staves are single staves with bass clef and a key signature of one sharp (F#). The final two staves are single staves with bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score contains various musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and trills. The bottom of the page features a series of numbers: 6 5, 6 4 2, 6, 6 5, 6 4 2, 6, 7 7, 7 7, 7 7, 7, 7.

This musical score is for a piece titled "B.W.XXII.". It consists of a piano accompaniment and an organ part. The piano part is written for four staves (treble and bass clefs, with and without a key signature change). The organ part is written for four staves (treble and bass clefs, with and without a key signature change). The score is in 2/4 time and features a variety of musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and rests. A trill is indicated in the first measure of the piano part. The organ part includes a series of chords and single notes, with some measures containing multiple ledger lines. The score is numbered 281 in the top right corner.

6 6 5 6 4 5 6 7 5 6 6 6 8 7 7

2 4 2 3 5

[illegible]

First system of the musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "Was Gott thut, das ist wohlge- than, was Gott thut, was Gott thut,". The piano accompaniment includes dynamic markings: *piano*, *forte*, and *piano*. The system concludes with a key signature change to one sharp (F#).

Second system of the musical score. The vocal line continues with lyrics: "was Gott thut, das ist wohlge- than, er ist mein Licht, mein Le- - - ben,". The piano accompaniment includes dynamic markings: *forte* and *piano*. The system concludes with a key signature change to one sharp (F#).

Third system of the musical score. The vocal line continues with lyrics: "- er ist mein Licht, mein Le- - - ben, er ist mein". The piano accompaniment includes dynamic markings: *forte* and *piano*. The system concludes with a key signature change to one sharp (F#).

Fourth system of the musical score. The vocal line continues with lyrics: "Licht, mein Le- - - ben, er, er ist mein Le- - - ben, er ist mein Licht, mein Le-". The piano accompaniment includes dynamic markings: *forte* and *piano*. The system concludes with a key signature change to one sharp (F#).

wohl - - - ge - - than,

das ist wohl - - ge - than,

das ist wohl - - ge - than,

das ist wohl - ge - - than,

forte

6 8 7 7 8 5 3 6 7

This image shows a page of musical notation for a piano piece. The score is written on 15 staves. The first two staves are for the right hand, and the next two are for the left hand. The remaining staves are for various instruments, including a string quartet (violin I, violin II, viola, and cello) and a double bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word "forte" is written in italics on the fifth staff. The bottom of the page features a series of numbers: 6 4 2, 5, 6 4 2, 5, 6 4 2, 6 5, 6 4 2, 7 5, 6 4, 6 5, 6 4 3.

B.W. XXII.

es bleibt ge - - - recht sein

es bleibt ge - recht

es bleibt ge - recht sein

es bleibt ge - recht sein Wil - le, es bleibt ge -

7 6 5 6 1 6 5 7 6 7 6 6 4 5 6 4 2

tr

piano *forte*

Wil - - - - - le;

— sein Wil - - - - - le;

Wil - - - - - le;

recht sein Wil - - - - - le;

6 5

8 4 2 5 4

6

This page of musical notation is for a piano piece, likely a sonata or concerto movement. It features a complex arrangement of staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and several additional staves for lower instruments or voices. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation is written in a clear, professional style, with a focus on melodic and harmonic development. The piece concludes with a final cadence and a key signature change to one flat (Bb).

The image displays a musical score for a piece identified as B.W. XXII. The score is written on 12 staves. The top four staves (1-4) contain musical notation in treble and bass clefs, with various notes, rests, and accidentals. The next four staves (5-8) are empty, with only the key signature (one sharp, F#) and the time signature (common time, C) visible. The bottom four staves (9-12) contain musical notation in bass clef, with various notes, rests, and accidentals. At the very bottom of the page, there is a line of figured bass notation, which consists of numbers and symbols (such as 7, 5, 3, 6, 5, 6, 6, 4, 2, 5, 6, 4, 2) indicating the harmonic structure for a basso continuo player.

The musical score is written for a piano, featuring a grand staff with multiple staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *piano* and *tr* (trill). The score is divided into measures by vertical bar lines. At the bottom of the page, there are fingerings and a rehearsal mark.

Fingerings and Rehearsal Mark:

7	5	6	6	6	8	7	7	6	6	6	6	5
	3		5					4	5			3

B.W.XXII.

The musical score is arranged in two systems of staves. The first system consists of eight staves, and the second system consists of seven staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures (one sharp and one flat), and various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The lyrics "wie" are written below the sixth staff of the second system. The score is identified as B.W. XXII.

6 4 7 6 5 4
4 3 2

er fängt mei - ne Sa - - - chen an,
 wie er fängt mei - ne Sa - - chen an,
 wie er fängt mei - ne Sa - - chen an,
 wie er fängt mei - ne Sa - chen an,

forte *piano*

6 6 6 6 7 6 8 7 7 8
 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4
 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

Musical score for B.W. XXI, featuring multiple staves with various musical notations including treble, bass, and alto clefs, dynamic markings (*forte*, *piano*), and fingering numbers at the bottom.

The score consists of 12 staves. The first three staves are in treble clef, the next three in bass clef, and the remaining six in alto clef. The music is written in a key with one sharp (F#). The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The seventh staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The eighth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The ninth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The tenth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The eleventh staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The twelfth staff has a treble clef and a key signature of one sharp.

Dynamic markings: *forte* (first staff), *piano* (second staff), *forte* (third staff).

Fingering numbers at the bottom:

Staff	Fingering
1	5 3
2	6 4
3	7 5
4	6 4 2
5	5 3
6	6 4 2

will

will

will

will

5 6 6 6 7 6 6 6 7 6 5 6 6 6 6 5

4 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5

2 2 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

The musical score consists of two systems. The first system includes a grand piano (GP) part with four staves (treble and bass for both hands) and a vocal line in bass clef. The piano part features intricate arpeggiated figures and rapid sixteenth-note passages. The vocal line is in a key with one sharp (F#) and contains the lyrics: "ich ihm hal - ten stil - le." The second system continues the piano accompaniment and includes three additional vocal staves, all with the same lyrics. The piano part concludes with a trill (tr) and a fermata. Below the staves, there are fingering numbers: 7, 6, 7, 6, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 4, 2, 3, 2, 3.

GP

tr

piano

piano

piano

ich ihm hal - ten stil - le.

ich ihm hal - ten stil - le.

ich ihm hal - ten stil - le.

ich ihm hal - ten stil - le.

7 6 7 6 6 5 6 5 6 5 4 2 3 2 3

This musical score is for a piece titled B.W.XXII. It is written for a piano and a string quartet. The piano part is in the upper system, and the string quartet (two violins, two violas, and two cellos) is in the lower system. The piano part begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The first four measures of the piano part show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The string quartet part begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The first four measures of the string quartet part show a melodic line in the first violin and a bass line in the first cello. The piano part is marked *piano* in the first measure. The string quartet part is marked *piano* in the first measure. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The piano part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The string quartet part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano part is marked *piano* in the first measure. The string quartet part is marked *piano* in the first measure. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The piano part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The string quartet part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano part is marked *piano* in the first measure. The string quartet part is marked *piano* in the first measure.

forte piano forte
 forte
 (forte)
 Er ist mein Gott, der
 Er, er ist mein Gott, der,
 Er, er ist mein Gott, der,
 Er, er ist mein Gott, der,
 forte

5 3 (6 4 5 3) 6 6 4 5 6 6 5
 2 2

in der Noth mich wohl weiss

der in der Noth mich wohl weiss zu er

der in der Noth mich wohl weiss zu er

der in der Noth mich wohl weiss zu er

6 (3) 6 7 5 4 3 7 8 6 5 7 9 8 7 6

4 4 5 2 3 5 5 9 3 9 5

The musical score is divided into two systems. The first system consists of eight staves: four for the piano (treble and bass clefs) and four for the voice (treble and bass clefs). The piano part features intricate textures with sixteenth and thirty-second notes, including a trill (tr) and dynamic markings of *piano* and *forte*. The voice part has four staves, each with a vocal line and the lyrics "zu er - hal - ten:". The second system continues the piano and vocal parts. At the bottom of the page, there are fingering numbers for the piano part: 6, 4, 2, 5, 6, 4, 2, 5, #, 7, 4, 2, 5, 3, 6.

Musical score for B.W. XXII. The score consists of multiple staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The middle staves are for the left hand. The score includes piano (*piano*) and forte (*forte*) markings. The bottom of the page features a sequence of numbers: # 6 7 #, # 4 5 6 5 6 5 6.

The musical score consists of 12 staves. The first 10 staves are for piano accompaniment, featuring various rhythmic patterns and melodic lines. The 11th and 12th staves are for a vocal line, with lyrics in German. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Lyrics (Vocal Line):

drum lass' ich
 drum lass' ich ihn nur
 drum lass' ich ihn nur
 drum lass' ich ihn nur

Figured Bass (Bottom Staff):

5 6 4 5 6 4 3 7 6 5 6 5 4 3 7 9 8 6 5 7 6

The musical score is for a piece in G major, 3/4 time, consisting of 12 measures. The piano accompaniment is written for the right and left hands. The right hand features a continuous eighth-note pattern in the upper register, while the left hand plays a similar pattern in the lower register. The vocal lines are written for four voices (Soprano, Alto, Tenor 1, and Tenor 2) in a four-part setting. The lyrics are in German and are: "ihn nur wal- ten." (him only val- ten). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

ihn nur wal- ten.

wal- ten.

wal- ten.

wal- ten.

6 6 7 5 6 7 6 5 6 5 7 6 5 5

This musical score is for a piece identified as B.W. XXII. It consists of 11 staves. The first four staves are grouped by a brace on the left. The first staff is in treble clef, and the second is in bass clef. The third and fourth staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The sixth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The seventh staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The eighth, ninth, and tenth staves are empty. The eleventh staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score contains complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *piano* and *forte*. Fingering numbers are provided at the bottom of the score.

7 5 9 6 5 7 4 5 3 6 7

Musical score for a piano piece, featuring multiple staves with complex melodic and harmonic lines. The score includes dynamic markings like *piano* and *forte*, and trill ornaments (*tr*). The bottom of the page shows figured bass notation.

Figured Bass (Bottom Staff):

6	7	6	6	6	6	6	7	7	7
		5	4		5	4			
			2			2			

7 7 7 7 7 6 6 5 6
3 4 3 3 3 4 3

Figured Bass:

6 5 6 7 5 6 6 6 7 5 6 6 — 6 6 5
 4 2 4 2 5 5 5 5 4 4 5 3

Vers 2.

DUETT.

Alto.

Tenore.

Organo
e Continuo.

Was Gott thut, das
Was Gott thut, das ist wohl-
piano

ist wohl - ge - than, ist wohl - ge - than, wohl - ge - than, was Gott thut, das ist wohl - ge -
- ge - than, das ist wohl - ge - than, wohl - ge - than, was Gott thut, das ist
than, ist wohl - ge - than, er wird mich nicht be - trü - gen, nicht be - trü -
wohl - ge - than, ist wohl - ge - than, er wird mich nicht be - trü -
gen, nicht be - trü - gen, er, er wird mich
gen, nicht be - trü - gen, er, er wird mich nicht be -
nicht be - trü - gen;
trü - gen;
forte

6 5 6 5 4 6 9 3 6 6 6 9 6 6 5 6 5 4 6 4 2 5

9 3 5 5 6 5 6 6 7 5 6 6 5 3 6 6 6 9 6 7 6 6 6

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 5 4 3 5 5 6 6 6 4 2

6 5 9 6 6 8 8 7 9 8 7 9 7 6 5 4 5 6 6 9 6 5 9 3 6 6 6 4 2

er füh - - - ret mich auf rech - ter Bahn,

er füh - - - ret mich auf rechter Bahn,

piano

er füh-ret mich auf rech - - - ter Bahn,

auf rech-ter Bahn,

— er füh-ret mich auf rechter Bahn, auf rech - - - ter Bahn, so, so, so, so lass' ich

— er füh-ret mich auf rech-ter Bahn, auf rech - ter Bahn, so, so, so,

mich be - gnü - - - gen, mich be - gnü - gen, so lass' ich mich be - gnü - gen,

so lass' ich mich be - gnü - - - gen, so lass' ich mich be - gnü - gen, mich be -

lass' ich mich be - gnü - - - gen, so lass' ich mich be - gnü - - - gen an

gnü - - - gen, mich be - gnü - gen, so lass' ich mich be - gnü - gen

B.W. XXII.

sei - - - ner Huld und hab Ge - - duld, und hab Ge - - duld, Ge - duld, Ge - duld, Ge -
 an sei - - - ner Huld und hab Ge - duld, Ge - duld, Ge - duld, Ge - duld, Ge -

6 5 9 3 6 5 6 6 6 8 9 5 7b 9 8 7b 6b 6 7b 6b 6 6 7b

duld, und hab Ge duld, und hab Ge - duld. Er wird mein Un - glück wen - den, mein
 duld, Ge - duld, und hab Ge - duld. Er wird mein Un - glück wen - den, mein Un - glück

5 6 5 6b 6 6 6b 7b 7b 6 9 6 6 6 5 6 6 7 6

Un - glück wird er wen - den, es steht in sei - nen Hän - den, es steht -
 wird er wen - den, es steht in sei - nen Hän - den, es steht in sei - nen

6 7 5 6 5 6 5 6 9 6 9 3 9 8 5 6 6 5 4 6 5

- in seinen Hän - - - den, es steht in seinen Hän - den, es steht in sei - nen
 Hän - den, es steht in seinen Hän - den, es steht in sei - nen Hän -

9 3 5 5 6 6 7 4 3 6 6 5 6 5

Hän - - - den, es steht in sei - nen Hän - den.
 - - den, es steht in sei - nen Hän - den.

6 6 6 6 6 9 3 6 5 6 5 4 6 9 3 7 7 6 5 6 6 6 5

Flauto traverso.
Solo.

Soprano.

Organo
e Violoncello.

piano sempre (Violone tacet.)

Was

Gott thut, das ist wohl - ge - than, was Gott thut, das ist wohl - - - ge -



than, ist wohl, - - - wohl - ge - than, was Gott thut.

5 6 7 6 7 6 4 2 6 5 7 6 4 3



das ist wohl - ge - than, was Gott thut, - - - das ist wohl - ge -

6 5 7 6 4 2 6 5 7 6 4 2 6 4 3 6 5 7 6 6



than, was Gott thut, das ist - - - wohlge - than, was Gott thut, das ist - - - wohl - ge - than, er

7 6 5 6 5 5 6 7 6 5 6 6 6 5 6 5



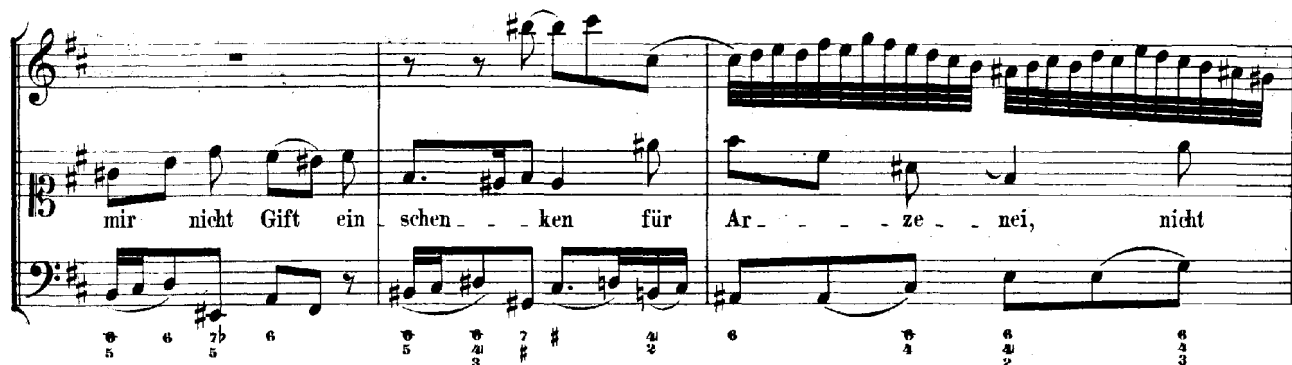
wird mich wohl be - - - - - ken; er, als mein Arzt und

6 5 4 3 6 7 5 4



Wun - - der Mann, er, als mein Arzt und Wun - der Mann, wird

6 5 7 6 6 5 6 7 6 4 2 6 5 7 6 7 5



First system of the musical score. It consists of a treble staff, a bass staff, and a middle staff with lyrics. The key signature has two sharps (F# and C#). The lyrics are: "mir nicht Gift ein - schen - ken für Ar - ze - nei, nicht". Below the bass staff are figured bass numbers: 5, 6, 7b, 6, 5, 4/3, 7, #, 4/2, 6, 4, 6/4/2, 6/4/3.



Second system of the musical score. The lyrics are: "Gift für Ar - ze - nei, nicht Gift, er,". Below the bass staff are figured bass numbers: 6, 7, #, 4/2, 6, 4, 6/4/2, 6/4/3, 6, 7, #, 5.



Third system of the musical score. The lyrics are: "als mein Arzt und Wun - der - Mann, wird mir nicht Gift ein -". Below the bass staff are figured bass numbers: 2, 6, 5, 6, 6/4/3, 7, 7b, 5, 6, 5, 6, 9, 8, 7.



Fourth system of the musical score. The lyrics are: "schen - ken für Ar - ze - nei." Below the bass staff are figured bass numbers: 7b, 4/3, 6, 4/2, 6, 6, 6, 6, 7, 7, 5, 6/7, 5.



Fifth system of the musical score. The lyrics are: "Gott". Below the bass staff are figured bass numbers: 9, 7b, 5, 3, 9, 7, 6, 4/3, 6, 5, 7, 7, 6, 5, 4/3, 6, 7, 5, #, 5.

ist ge-treu, Gott ist ge-treu, ge-treu, ge-treu, drum will ich auf ihn bau-en, Gott ist ge-treu, ge-treu, drum will ich auf ihn bau-en, und sei-ner Gna-de trau-en, drum will ich auf

ihn bau - en, und sei - - - ner Gna - - - de trau - - -

en, und sei - ner Gna - - - de trau - en.

Dal Segno.

Vers 4.

Violino I. *forte*

Violino II. *forte*

Viola. *forte*

Basso. *forte*

Organo e Continuo. *forte*

First system of the musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "Was Gott thut, das ist wohlge- than, was Gott thut, was Gott thut,". The piano part includes dynamic markings: *piano*, *forte*, and *piano*. Fingering numbers are present below the piano part.

Second system of the musical score. The vocal line continues with lyrics: "was Gott thut, das ist wohlge- than, er ist mein Licht, mein Le- - - ben,". The piano part includes dynamic markings: *forte* and *piano*. Fingering numbers are present below the piano part.

Third system of the musical score. The vocal line continues with lyrics: "- er ist mein Licht, mein Le- - - ben, er ist mein". The piano part includes dynamic markings: *forte* and *piano*. Fingering numbers are present below the piano part.

Fourth system of the musical score. The vocal line continues with lyrics: "Licht, mein Le- - - ben, er, er ist mein Le- - - ben, er ist mein Licht, mein Le-". The piano part includes dynamic markings: *forte* and *piano*. Fingering numbers are present below the piano part.

The musical score is arranged in four systems, each consisting of a vocal line (soprano and bass) and a piano accompaniment (treble and bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

System 1: The vocal lines begin with the lyrics "ben, der mir nichts Böses gönnen". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *forte* and *piano*.

System 2: The vocal lines continue with "kann, nichts Böses, nichts Böses, der mir nichts Böses gönnen". The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern. Dynamic markings include *forte* and *piano*.

System 3: The vocal lines continue with "kann, ich will mich ihm ergeben, ich will mich ihm ergeben". The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with triplets. Dynamic markings include *forte* and *piano*.

System 4: The vocal lines conclude with "ben, ich will mich ihm ergeben, ich will mich ihm ergeben". The piano accompaniment features a final rhythmic pattern. Dynamic markings include *forte* and *piano*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The lyrics are written in German.

System 1: Musical score for piano and voice. The piano part features a complex rhythmic pattern with frequent sixteenth and thirty-second notes. The voice part enters with the lyrics "ge - ben, ich will mich ihm er - ge - ben". Dynamic markings include *forte* and *piano*. Fingering numbers are provided below the notes.

System 2: Continuation of the musical score. The piano part continues with intricate textures. The voice part sings "in Freud' und Leid! ich will mich ihm er - ge -". Dynamic markings alternate between *forte* and *piano*. Fingering numbers are present.

System 3: Continuation of the musical score. The piano part maintains its rhythmic intensity. The voice part sings "ben in Freud, in Freud und Leid!". Dynamic markings include *forte*. Fingering numbers are present.

System 4: Continuation of the musical score. The piano part features a series of dynamic contrasts between *forte* and *piano*. The voice part sings "Es kommt die Zeit, es kommt die Zeit,". Dynamic markings include *forte* and *piano*. Fingering numbers are present.

First system of the musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a repeating rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand. Dynamics are marked *forte* and *piano*. The vocal line enters with the lyrics "es kommt die Zeit, da öf-".

es kommt die Zeit, da öf-

Second system of the musical score. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The vocal line continues with the lyrics "fent-lich er-schei-net, wie treu-".

fent-lich er-schei-net, wie treu-

Third system of the musical score. The piano accompaniment continues. The vocal line continues with the lyrics "lich, wie treu-lich er-es mei-net, es".

lich, wie treu-lich er-es mei-net, es

Fourth system of the musical score. The piano accompaniment continues. The vocal line continues with the lyrics "kommt die Zeit, da öf-fent-lich er-schei-".

kommt die Zeit, da öf-fent-lich er-schei-

Un poc' allegro.

Oboe d'amore.

Alto.

Organo
e Violoncello.

Violone.

The musical score is written for four parts: Oboe d'amore, Alto, Organ and Cello, and Violone. The time signature is 12/8. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems. The first system shows the instrumental parts. The second system introduces the vocal parts with the lyrics "Was Gott thut, das ist wohl-ge-than!". The third system continues the vocal parts with the lyrics "was Gott thut, das ist". The fourth system concludes the vocal parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *piano* and *forte*.

Was Gott thut, das ist wohl-ge-than!

was Gott thut, das ist

wohl - ge - than! - Muss ich den Kelch, den Kelch gleich schmecken, muss ich den Kelch, den

Kelch gleich schmecken, der bit - ter ist nach mei - nem Wahn, der bit - ter ist

- nach mei - nem Wahn, lass' ich mich doch nicht, doch nicht schre - - - - - eken, lass'

ich mich doch nicht schre - - - - - eken, mich doch nicht schre - eken,

forte



First system of the musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a continuous eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. The vocal line enters in the second measure. The lyrics are: "weil doch zu letzt ich werd' er götzt mit sü ssem Trost, mit". The word "piano" is written above the vocal line in the third measure.



Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: "sü ssem Trost im Her zen, weil doch zu letzt ich werd' er götzt mit sü ssem Trost, mit sü ssem". The piano accompaniment continues with its characteristic patterns. The word "piano" is written above the vocal line in the second measure.



Third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: "Trost, mit sü ssem Trost im Her zen; da wei chen al". The piano accompaniment continues. The word "forte" is written above the vocal line in the second measure, and "piano" is written above the vocal line in the fourth measure.



Fourth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: "le Schmer zen, da weichen al le Schmerzen, al le". The piano accompaniment continues. The word "piano" is written above the vocal line in the first measure.



First system of the musical score. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Schmer - - - zen, da wei - chen, da wei - chen. da". The piano part includes fingerings such as 3 9 8 2 5 6 7 5, 6 6 4 5 6 5, 6 5 7, 7 6 5, and 5 2.



Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: "weichen al - le Schmer - - - zen, da weichen al - le Schmer - zen, al - le Schmerzen. —". The piano accompaniment includes fingerings such as 7 6 6 6 5, 9 6 6 7 7 6 #, 6 6 6 7 6 7 #, and 6 # 6 4 6. The system concludes with the instruction *forte*.



Third system of the musical score. The piano accompaniment is more active, featuring fingerings such as 2 3 6 7 6 5, 6 4 # 6, 2 3 6, 7 6, and 2 6 6 6. The system begins with the instruction *forte*.



Fourth system of the musical score. The piano accompaniment continues with fingerings such as 7 6 6 6 6, 7 7 6 7 6 5, 6 6 6 6 7, 6 4 #, and 6 4 #.

CHORAL. (Melodie: „Was Gott thut, das ist wohlgethan.“)

Corno I.
 Corno II.
 Timpani.
 Flauto traverso.
 Oboe d'amore.
 Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 Soprano.
 Alto.
 Tenore.
 Basso.
 Organo e Continuo.

6 6 4 3 2 5 4 #

Was Gott thut, das ist wohl - - gethan,
es mag mich auf die rau - - he Bahn

Was Gott thut, das ist wohl - - gethan,
es mag mich auf die rau - - he Bahn

Was Gott thut, das ist wohl - ge - than,
es mag mich auf die rau - he Bahn

Was Gott thut, das ist wohl - - gethan,
es mag mich auf die rau - - he Bahn

6 3 3 7 6 6 6 7 5 4 3 5 6 6 6 8 7 6 7

1ma

da - bei will ich ver - blei - - ben;
Noth, Tod und E - lend trei - -

da - bei will ich ver - blei - - ben;
Noth, Tod und E - lend trei - -

da - bei will ich ver - blei - - ben;
Noth, Tod und E - lend trei - -

da - bei will ich ver - blei - - ben;
Noth, Tod und E - lend trei - -

2 5 4 # 6 4 3 7 5 7 7 6 9 7 5 5 6 5

*) Bei der Wiederholung cis.

B.W. XXII.

2da

ben, so wird Gott

ben, so wird Gott

ben, so wird Gott

ben, so wird Gott

(1/2) (3/4) 6 5 6 6 4 3 2 5 1 # 6 5 4 2b 4 6 5

mich ganz vä - ter - lich in sei - nen Ar - men hal - - - ten:
 mich ganz vä - ter - lich in sei - nen Ar - - men hal - - - ten:
 mich ganz vä - ter - lich in sei - nen Ar - men hal - - - ten:
 mich ganz vä - ter - lich in sei - nen Ar - men hal - - - ten:

6 5 3 6 6 6 9 6 5 4 — 3 3 4 2 5 4 3

The musical score is for BWV XXII, a piece for piano and four voices. It begins with a piano introduction in G major, 3/4 time, consisting of 12 measures. The introduction features a flowing sixteenth-note melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The vocal parts enter in the 13th measure. The lyrics are in German and are repeated in four parts, each with a different vocal line. The lyrics are: "drum lass' ich ihn nur wal-". The score includes a variety of musical notations, including treble and bass clefs, key signatures, and various note values. The piano part continues throughout the vocal section, providing a harmonic and rhythmic foundation.

drum lass' ich ihn nur wal- - -

drum lass' ich ihn nur wal- - -

drum lass' ich ihn nur wal- - -

drum lass' ich ihn nur wal- - -

2 # 4 2 # 4 4 5 6 4 5 6 5

ten.

ten.

ten.

ten.

7 4 2

6 4

6

6 4

6 4

6 4

7 4 2

5

The musical score consists of 12 staves. The first four staves are for the right hand, and the last four are for the left hand. The middle four staves are for the piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff has a trill marking. The bottom staff has a series of numbers indicating fingerings: 6, 6, 4, 3, 2, 5, 4, #, 5, 4, 3, 7, 4, 2, 6, 6, 6, 7, 5, (4, 3).

Anhang.

I.

Zur Cantate N^o 91.

„Gelobet seist du, Jesu Christ.“

II.

Zur Cantate N^o 97.

„In allen meinen Thaten.“

ANHANG I.

Siehe das Vorwort zur Cantate N^o 91:
„Gelobet seist du, Jesu Christ“.

Ältere Lesart des Mittelsatzes in dem Duette:
„Die Armuth, so Gott auf sich nimmt“.
Seite 26.

Seite 29, Takt 1 ff.

Violino I. II.

Soprano.

Alto.

Continuo.

Sein menschlich We - sen, sein menschlich

Sein mensch - lich We - sen ma - chet euch den

6 2 2 2 2 6 6 6 6 6 5

We - sen, sein mensch - lich We - sen ma - chet euch den En - gels - Herr -

Engels - Herr - lich - kei - ten gleich, den En -

7 7 6 6 6 6 5 7 5

- lich - kei - ten gleich, den En - gels -

- gels - Herr - lich - kei - ten gleich, euch zu der En - gel

7 9 6 9 2 4 8 6 3 5 5

Herr-lich-kei-ten gleich, euch zu der En- gel Chor, zu der En- gel Chor zu se-

Chor, euch zu der En- gel Chor, zu der En- gel Chor zu se-

5 6 6 6 6

Seite 30.

- tzen, euch zu der Engel Chor zu se - tzen.

- tzen, zu der En- gel Chor zu se - tzen.

7 5 7 5 6 6 7 # 6 5 # 5 # 6 6 2

Sein mensch- lich We- sen ma- chet euch den En-

Sein mensch- lich We- sen ma- chet euch den

6 7 9 6 6 4 4 5 5 7 b 6 6 # 6 5

- gels - Herr-lich-kei-ten gleich, sein mensch-lich We-sen

En- gels Herrlich-kei-ten gleich, sein menschlich We-

9 6 6 5 6 4 6 5 6 6 6 6 6 5 7 b 5 2

Seite 31.



ma - chet euch den En - gels - Herr - lich - kei - ten
 - sen, sein menschlich We - sen, sein mensch - lich We - sen ma - chet

b 6 6# 6# 6 b 7b 7b # b 6



gleich, den En - gels - Herr - lich - kei - ten gleich, euch zu der En -
 euch den En - gels - Herr - lich - kei - ten gleich, den En -

6 6b 7 5 7b 5# 6 6 6 7 6



- gel Chor, euch zu der En - gel Chor, zu der En - gel
 - gels - Herr - lich - kei - ten gleich, euch zu der En - gel Chor, zu der

9 8 6 7 6 6 6 6 6 6 7b



Chor zu se - tzen, zu der En - gel Chor zu se - tzen.
 En - gel Chor zu se - tzen, euch zu der Engel Chor zu se - tzen.

6 6# 7 5# 6 5 6 6 6 7 5# 3

Da Capo.

ANHANG II.

Siehe das Vorwort zur Cantate N^o 97:
„In allen meinen Thaten“.

a. Ältere Bezifferung und Lesart der Bass-Arie:
„Nichts ist es spat und frühe“.
Seite 210.

ARIE. Solo.

Basso.

Organo e Continuo.

(2) 6 6 6 7 6 6 6 7 9 7 7 6 5

6 4 2 5 4 3 5 4 2 6 7 9 7 5 4 3

Nichts *piano*

ist es spat und frü - he um al - le mei - ne Mü - he, mein Sor-gen ist um sonst, —

6 4 3 7 4 5 6 5 7 4 6 6 6 6 4 7 6 5

mei - Sor - - gen ist — um - sonst, umsonst; nichts

7 7 7 6 4 7 4 6 6 6 4 4 3

ist es spat und frü - he um al - le mei - ne Mü - he, mein Sor-gen ist um sonst, — mein

6 4 6 7 5 6 5 6 7 6 5 4 6 6 6 6 6 4 6 3

Sor - - - - - gen, mein Sor-gen ist um - sonst, umsonst.

6 6 6 5 6 5 6 5 6 6 5 6 4 2

mein Sor - - gen ist um - sonst, mein Sor - - gen ist um - sonst, umsonst, nicht-

6 6 5 6 5 6 4 2 6 6 4 2 6 5 6 4 2 6 6 6 5 6 7 5

ist es spät und frü - he um al - le mei - ne Mü - he, mein Sor -

2b 4 3 6 5 4 6 4 6 5 3 7 7 6 5 6 6 5 7

- gen ist um - sonst, umsonst.

forte

5 5 6 5 6 5 6 4 6 4 7 3 6

Er mag's mit mei - nen Sa - - chen nach sei - nem Wil - len ma - chen, ich

piano

6 4 3 7 6 6 5 5 2 6 6 4 2 6 6 5 6 4 5 6

stell's in sei - - ne Gunst, ich stell's in sei - ne Gunst, ich stell's

6 4 7 4 7 6 4 6 5 5 7 5 6 4 2 6

in sei - ne Gunst. *forte* Er *piano*

mag's mit mei - nen Sa - chen nach sei - nem Wil - len ma - chen, ich stell's

— in sei - ne Gunst, ich stell's — in sei - ne Gunst, in sei - ne Gunst; — er

mag's mit mei - nen Sa - chen nach sei - nem Wil - len ma - chen, ich stell's in sei - ne

Gunst. *forte*

B.W. XXII.

b. Noten-Text und Bezifferung
 der älteren und neueren Orgelstimme zur Alt-Arie:
 „Leg' ich mich späte nieder“.
 Seite 218.

Ältere Orgelstimme. *piano sempre*

Neuere Orgelstimme.

The musical score is presented in six systems, each with two staves. The top staff of each system is labeled 'Ältere Orgelstimme' and the bottom staff is labeled 'Neuere Orgelstimme'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The newer organ voice includes a 'piano sempre' marking. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score shows various musical notations including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, rests, and dynamic markings.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, BWV 999. It consists of six systems, each with two staves. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. Below each system, there is extensive figured bass notation, which includes numbers (e.g., 6, 7, 5, 4, 3, 2, 1, ♭, ♯) and symbols (e.g., ♯, ♭, ♮, ♯, ♭) indicating fingerings and accidentals. The piece is in G major, as indicated by the key signature (one sharp). The notation is written in a style typical of 18th-century manuscript notation, with a focus on the right hand's melody and the left hand's accompaniment.

B.W. 999.

Dal Segno.